

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد الثاني والأربعون - ابريل ٢٠٠٥م - صفر ١٤٢٦هـ

تحدث أكثر فأكثر



تخفيض تعرفة الاتصالات

لغاية ٣٣٪ للمكالمات الدولية

تنطبق التعرفة الجديدة على جميع المكالمات الدولية من الهاتف الثابت والمتنقل
(بما فيها خدمة حياك وجبرين وسهل والملتقى المدفوعة)



إبتداءً من الأول من مارس ٢٠٠٥

الدول*	تعرفة المكالمات الجديدة		
	اوقات الذروة للدقيقة	غير اوقات الذروة** للدقيقة	التخفيض ٪
١. الإمارات العربية المتحدة	١٩٠	١٠٥	حتى ١٦٪
٢. البحرين ـ الكويت ـ قطر ـ المملكة العربية السعودية	١٩٠	١٣٠	حتى ١٦٪
٣. الدول العربية، الولايات المتحدة الامريكية والاسكا، الهند	٢٤٠	٢٠٠	حتى ٣١٪
٤. النمسا، بنجلاديش، بلجيكا، ايران، ايطاليا، باكستان، اسبانيا، سريلانكا، المملكة المتحدة	٢٧٥	٢١٥	حتى ٢٢٪
٥. استراليا، نيوزيلندا، اوروبا (دول مختارة) الفلبين جنوب افريقيا، تنزانيا، امريكا الجنوبية (دول مختارة) اليابان كوريا الجنوبية، ماليزيا، سنغافورة، تركيا	٣٠٠	٢٢٥	حتى ٣٣٪
٦. دول مختارة في (أسيا وافريقيا واوروبا، وامريكا)	٣٥٠	٢٧٥	حتى ٢١٪

* تعرفة المكالمات في بعض دول أسيا وامريكا واوروبا وافريقيا ستستمر كما كانت في السابق. لمزيد من المعلومات يرجى زيارة موقعنا على الانترنت www.omantel.net.om

** تطبق تعرفة المكالمات الجديدة في غير أوقات الذروة على المكالمات أثناء ساعات الليل (التوقيت يختلف من دولة إلى أخرى) وفي أيام الجمعة وعطلات القطاع الخاص.

عمان موبايل
oman mobile
متواصلون معكم



الشركة العمانية للاتصالات
www.omantel.net.om



العـدد الثاني والأربعـون

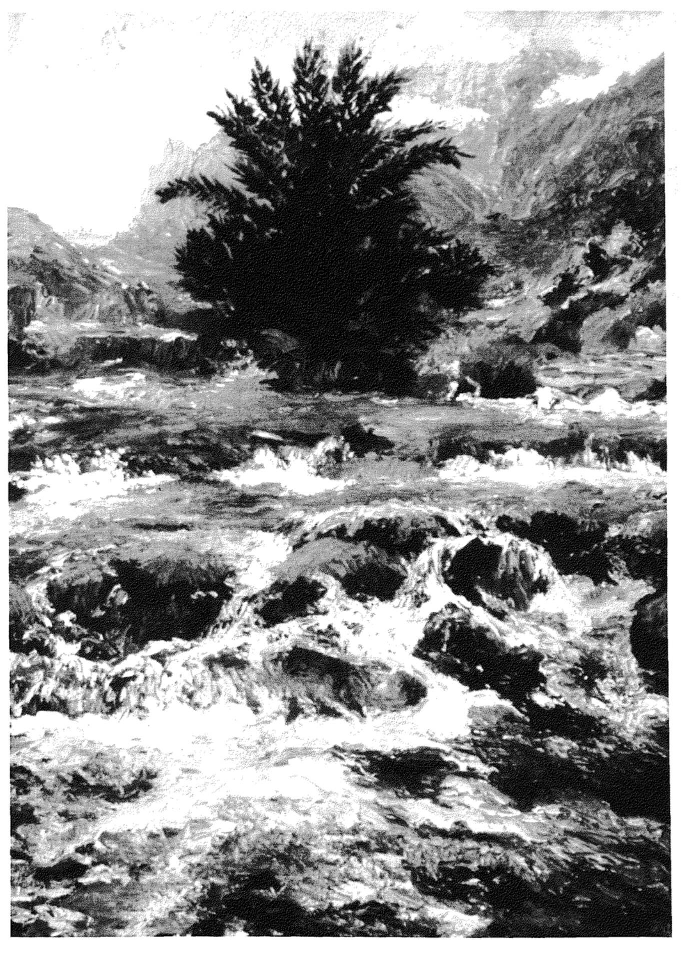
ابريل ٢٠٠٥م - صفر ١٤٢٦هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٢٤٦٠١٦٠٨ فاكس: ٢٤٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الإمارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالا - البحرين ٥ر١ دينار - الكويت ٥ر١دينار - السعودية ١٥ ريالا الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينارا ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ - الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).



اللوحة للفنان والأكاديمي ابراهيم نور البكري - سلطنة عُمان


المحتويات



قطارات بولاق الدكرور

السحبُ تمضي بيننا كثيفةً ثقيلة
والأرض توقّفتْ عن الدوران، متجمدّةً
كشاهدة قبر بين خرائب ومجرّات
والزمن يتكوّر على نفسه، أفعى لا نهايةَ
لزحفها الأسطوانيّ كأنما العَوْد الأبديُّ
هو التجسيد الأعلى للعقاب.

* * *

في هذا اليوم العاصف
تحت سماء القاهرة
ألمح الشبحَ خلف الزجاج
في شارع الزهراء،
كان يمشي بطيئاً متثاقلاً
كأنما الأرض تربض على كاهلِه
كأنما الثقلان.
وحيداً في حلْكة الدروب
يمضي نحو حيٍّ بولاق القريب
الذي سيصله متأخراً
وربما لن يصل
وتبتلعه دوّامة الريح.

* * *

كان الصخبُ على أشدّه
في الشارع والمقهى
وكانت الذاكرة الأكثر احتداماً
من حمارٍ يجرّ قافلة غجرٍ تائهين.
القطارات تعوي
ذاهبةً مقبلةً كما في الماضي
لكن من غير أحلامٍ تسبقها ولا حنين.
وسط أطياف الخلائق التي لا حصر لها
والباعة المتجوّلين.
جزارون بسواطير لامعة
ونسوة يرتدين السواد
نداء استغاثة ونحيب
حيث جَمال السُحب ينتشر برفقٍ
فوق سطح القطارات.

* * *

أمنح القادمين فرصةً للقاء أخير
وأعرف أن الغيوم تبددّ نفسها
على نوافذ البيوت المغلقة..
لقد هجَرها سكّانها الأزليّون
وذهبوا بعيداً مع الطوفان.

* * *

كلما حدَث لم يحدثْ
ولم يتنبأ به فلكيّون ولا رياح
فليس هناك

إلا هذيان نائم على السفح
وفي أعماق أوديةٍ جافَة.

* * *

تخور الأبقار ليلة عيد الأضحى
الأبقار المجلوبة من الأرياف الشاقة،
من السودان وأثيوبيا
بالأمس كانت في مراعيها
مزهوّةً بشموس غاربة،
خوارها المضطرم
يحلّق بليل المقتولين على الضفاف
في محنة الحروب
ولا يتركنا ننام.

* * *

خبطةُ جناح في الظلام
صليلُ جدولٍ لا يسمعه أحد
واصطفاق أبواب،
يركل الأعمى أنثاه
ويبدأ رحلته الغريزيّة

* * *

بماذا يحلم نهر النيل هذه الليلة؟
هذا المعبأ بالكوابيس والأزمنة..
الليل يضرب المياه بمراسيه العاتية
متسللاً إلى المخدع السريّ للنهر
المخدع الفاره بالأضاحي والمومياوات..
وليس على مسافةِ هذا الغمْرِ الطامي
عدا ضوء قاربٍ يتأرجح بالحطام
وذكريات رجلٍ وحيد.

* * *

ينظرون عبْر الجسر الفاصل
بين قارّتين
واقفين بين الترعة المليئةِ
وسكّة القطار،
عيونهم تشرب المغيب من التعب
وجوههم أكثر حلكةً من دخان الأفق
محدّقين في الحيوانات النافقةِ
والأطفالِ يقفزون بمرح من دكة إلى أخرى
حالمين بصباح آخر
منتظرين البَرَكة.

* * *

يتحدّث الظلام عن نفسه قائلاً:
أنا تاريخ العالم وروحه وهواه
وليس الضوءُ، إلا خدعةً
اخترعتُها لأظلّل الأحياءَ عن حقيقة موتهم
وأعجن الجهات
أنا السيّدُ أقود قطعانَ الضوءِ
نمحو المهاوي المعتمة.
أنا الجبال والوديان والصحارى القاسية
والبحار
أنا الفراغ الكبير والمصير
أنا . . . .

* * *

هذه المجرّات والنيازكُ

هذه المحيطات والزلازل بمجسّاتها العملاقة؛
منذ بدء الخليقة
ترمق الأرضَ من طرفِ حذائها
مرددَةً سورة الهلاك القادم.

* * *

هذا النشيد الأزليّ
يحمل على جناحه المتقلّب
الأممَ والتيّارات
نشيد الإنسان الأول أمام ظلام المصير
نشيد العشبة الوحيدة في الجبل الأجرد
نشيد الوطن والجنازة
النشيد الأمميّ للأحلام الصاخبة
نشيد المستعمرين
والطامحين إلى التحرير
نشيد الإنشاد لعاشقةٍ
تسوق قطيعها في الخلاء
نشيد المدارس ورياض الأطفال
وقود الحرب القادمة،
نشيد البحّارة في الفجر الاستوائي
ذاهبين إلى زنجبار
نشيد الجارح وهو ينتفضُ على الفريسة
نشيد الضحيّة
وهي تلملم أشلاءَها تحت الأسوار
نشيد المؤمنين والمارقين
نشيد الأرض
وهي تئنّ تحت ثقل العسكر وأباطرة المال
نشيد الطفل
وهو ينفصل عن أمّه المقتولة
نشيد الزهرة مفعَمَةً بمطر الصباح...
هذا النشيد العدميُّ الكبير

* * *

تتأرجح الملابسُ على حبل الغسيلِ
في مهبّ الريح
تنفصل الأرض قليلاً
عن محور الكون.

* * *

لا أريد لهذا الصوت أن ينتهي
هذه العذوبة المطلقة
هذه الموسيقى التي يحملها الصمتُ
من قلب الصحراء أو المقبرة
سيرانة البحر تغنّي
سكرانةً بأنداء الليل الساهر..
الصوت الذي يحمل ألم البراكينِ
وخجل البحيرات.
يمكنني أن أرى الغزلانَ تسرح أمامي
وألمس نهدَ المرأة المستحيلة
يمكنني أن أرى السماءَ
باحةَ نجومٍ
ترمق بعضها بحنان..
هذا الصوت الذي أحسُّه
في أخوّة جبلين
خارج وحشةِ العالم.

* * *

عظْمة ملقاة على قارعة الخلاء

لا أحدَ ينظر إليها
لا أحدَ يحبُّ أو يكره
أو حتى يركلها بطرف قدمِه.
عظْمة جمل أو حمار أو إنسان
تعيش ذاكرتها الخاصّة
لقدْ نسيَها الآخرون
عدا الريح التي تحركها بين الفينة والأخرى
أو حيوان أعمى يرفسها من غير قصْد،
(ربما ظنّها الذبابَ المتجمّع على وبَرِه)
وهي لم تنسَ أحداً.
الجميع يعيشون في مضاربها الغاصّة
بالكائنات والأزمان.
عظْمةٌ تفكر وحيدةً على قارعة الطريق.

* * *

شتلةُ وردٍ تفتّحتْ فجأةً
لامستْ شفاهها الربيعَ الصافي
تلمّظته
عاشَته زمناً.
وبالبراءة نفسها
سرى في حناياها المرهَفة
من غير خشيةٍ لجماله الحارق
ولذلك المدِّ العاصف للمعرفة
واليد المضرّجة بالدماء والخيانة

* * *

الفأس التي صُنعتْ من أحلام
الشجرة
والحفرة من تراب النيزك الذي سيردمها

بعد قليل
والحب من كراهيةٍ تمحقه باستمرار
مرح الكباش من لمعان السكّين
والقطار من صفيره المضمحلِّ في الفراغ:
تلك حياة البشر وهم يخلعون أحذيةَ الأملِ
على أبواب الربع الخالي
أو في الجحيم

* * *

أسمع جيراني يصرخون
وينطحون الجدران والأسرّة والأبوابَ
رافعين القبضات إلى الأعلى
مرددين أنشودة النصر الهستيريّة
قبل حلول الظلام هذه المرّة.

* * *

في المنْقلَب الآخر من الوادي
لقي الراعي ضالّته
كبشاً من ذهب النسيان

* * *

موسيقى في الداخل
هديل يمام وعصافير في الخارج
أعرف أن الفجر يحمل نبأً
عن البحر
موسيقى...
هديل يمام وعصافير في الخارج
هذا ما تبقى من مشهد صباح غابر

* * *

غضبة النمر قفزةٌ ملوّنة في الفراغ
قوسُ قزح يشكم الفلاةَ من أردانها الأربعة
حتى يهصرَ الطريدة في موقد أحضانهِ
بعد انحسار موجة الركْض.

* * *

القُبلة المشتعلةُ بالورود
هذا العناق الحامي لأنثى النمر
ممرٌ سماويٌ يلد النجومَ والانفجارات

* * *

أنثى الصقر هي الأخرى
تنثر أحلامها
على حلَباتِ الوعول
ثم تنام بين أحضان عاشقها
براحةٍ تامّة.

* * *

أنثى الصقر
تبكي في ليل وحدتها
ليل الغابة والمدينة
ذات القمر المائل نحو الحضيض
تحاصرها أشباحُ الموتى
وتبكي
حقلَ الشفافيات الجريح

* * *

تنزو خراف الجيران في الحظيرة
كما كان ينزو نبعُ طفولته البعيدة

* * *

استيقظ الفلاحون من نومهم المعتّق بغبار الطلع، فوجدوا الجنّ والغيلان وأشباح المخلوقات المخيفة التي انطلقتْ من عقالها السريّ، تحتلّ المزارعَ والأكمات والبلاد.
حاولوا الرحيلَ لكن المداخلَ والمخارج قد أُطبق عليها فسقطوا في الحيرة والكآبة على أرض النوم الأثيرةِ من غير مواجهة..
كانت الشمسُ قد بسطتْ سلطتها المطلقة على الأرض، وقد ذهبوا بعيداً في الموت والمحاق.
وكانت الذئابُ والجوارحُ ترقب المشهد عن كثبْ.

* * *

يستيقظ الشبحُ من نومه
يلقي نظرةً على الفضاء المغبرّ حوله
ويعود إلى النوم
متذكراً أشباحَ الخلائق التي عبرتْ
هذا المكان.

* * *

حمرة كثيفة على وجه المرأة العابرة
تبددها هبّة غضب من ليلة البارحة..
وأخرى تذهب في السَرَحان
حتى تتعثّر بحاجز الدَرَك
أمام القصْر الكبير..

* * *

يرفّ الغراب على مقربة من النافذة
الغراب القادم من بحر (الباطنة)

أو من طوفان آسيا
يقف ماداً عنقه من غير أن ينعق،
مشدوهاً
من فرط المسافة واضطراب الأمداء

* * *

غراب آخر يحلّق في النوم
وعلى منقاره جثّة حارسِ البناية
الذي يبدو منتشياً
وهو يعبر الأجواءَ،
باتجاه القطب الخالي
ليؤسس مملكته الخاصّة مع الغراب.

* * *

هكذا بلمح البصر
تختفي قارّة آسيا
يختفي العالم والكون
وتنام الصيرورةُ بخيال الفيلسوف
في قلب السلام الأبدي

* * *

في المطعم المحاط بالأقواس الزاهية والألوان.
يحتفل الرجال المترفون
والنساءُ الأنيقات.
وعلى الطرف الآخر
عويل قطارات لا يهدأ
قطارات معبأة بجنود هاربين
وفلاحين بملابس رثّة
ينتظرون لحظة الانتقام

* * *

القميص الأسود المعلّق
يشبه باشقاً تخلّتْ عنه العاصفةُ،
وظل يسقط بين نجمةٍ وحبل غسيل
مهرّجاً في حَلَبة سيرك.
والجوارب:
ألسنة تتدلّى من رؤوس مقطوعة.

* * *

يستعيدون الأيامَ واللحظات
كما لو أن الزمان غارتْ كواكبه
ونزف آخر قطرةٍ
في أحشائه الدمويّة.
يقفون على الأطلال والحطام
يستجدون الذكريات،
كما يقف البخيلُ
على أرضٍ أضاعَ فيها خاتِمه..

* * *

الى س مفرح

شتلة عصافير تغني
أعرف أن صباحاً
يحمل لي رسائل من بلادٍ محبّة.

* * *

في بيروت:
كيف مرّتْ كل هذه السنوات
على الوجه الذي كان أكثر نضارةً
من ربيع الغابات

وتركتَه هكذا
يمعن في ندوب طافحةٍ وعلامات
كانت السنواتُ الأكثر ثقلاً عليكِ
وكان صليبُ الآلام
أين رقّة الهدب المسْبَل على النبع الأخضر
أين مرح المساءات..
(كيف ظننتكِ تبكين وأنت تضحكين)
في ذلك المفترق المعتمِ
لمدينة الحروب والسهرات

* * *

في الأوقات العصيّة
في غمرة الحمّى والهذيان
تحلّق الروح في الطبيعة مع شدوِ يمامةٍ
والتفاتة عصفور
مع الموسيقى السماويّة التي أبدعتها الأفلاك
وحيدةً تحلّق
من غير عزاءٍ بشريّ
ولا حتى صوت الحبيبة النائية.

* * *

في غمرة الهذيان والحمّى
على متن طائرة تعبر المحيط
أقول لصاحبي الذي لا أتبيّن وجهه في الدخان
مرّ زمنٌ لم أتنزّه في الأثير
هل تنزهت قريباً في حدائق الأثير؟
تضطرب الطائرة
لعلها اصطدمت بقطيعٍ يرعى في ضواحي الله.
تتجاوز القطيع ونعود إلى حديث التّنزه،
ينقشع الدخان قليلاً
لكنه لا يزال.

* * *

الى ع الدميني

في هذا الليل القاهريّ
يتنامى الى سمعي صياح ديكة وصفير قطارات
مأخوذاً بغيومك الرصاصيّة
بمذكّرات السجن
أنت القابع بين قضبان الجزيرة
المسوّرة بالصحراء والجند وطائرات الشبح
الأمريكيّة
ممسكاً بجمرة الروح
بما تبقّى من نورٍ قليلٍ راشحٍ
في تخوم الصحراء
التي لم تعدْ مكاناً للأنبياء والخالدين.
وأنت في وحدتك المضيئة
رغم فحيح اليتْم والغياب
ربما تخيّلتَ الشعراءَ الفرسانَ
يعبرون الفجرَ
أمام الزنزانة ذاهبين إلى البعيد
بقاماتهم الغارقة في الظلال:
امروُ القيس
عامر ابن الطفيل
طرفة ابن العبد
مالك ابن الريب... إلخ
محدّقين في النجوم الباهرة للفراغ
ميممين شطر الحريّة دائماً
شطر الأبد القاسي للحنين

* * *

الشبح يعاود الظهورَ
يرتدي ملابس الشتاء
مسرعاً من غير هدف
الشوارع ما زالتْ هادئةً
والأعياد في آخر أيّامها
الأضاحي نُحرتْ
والدم المتيبّس ما زال على الحواف...
يسمع نداء قادماً من الفجاج العميقةِ للذكرى
يتجاهله
ويمضي إثرَ حمارٍ ينطلق بطفل في الشارع الكبير.
يتخيّل شعوباً بكاملها تجري وراءهُ
شعوباً منكوبةً وجريحة
يطاردها أعداءٌ مدجّجون ..
يجد نفسه أمام دارٍ للسينما
تلك التي شهدتْ ميلاد أبي الهوْل،
والتي شاهدَ فيها
أوّل الأفلام في حياته،
حين كانت القُبلةُ تعشبُ سهلاً قاحلاً
وتجعلُ الجسدَ يسقط في الدوار

* * *

الى أ صالح

أرتشف جرعة الشاي الأولى
بخارها ما زال يحلّق كغيمة حميمة،
أنظر إلى الأفق الخالي من المارّة والطيور.
أحاول الكتابة عن امرأة قضتْ في أحد الشوارع المجاورة
أحاول القول مثلا:
الجسد ينزل من الدور التاسع
خفيفاً مرحاً كأنه في نزهة غرام
مضيئاً وحشة الليل
بمغامرته الأخيرة
الجسد يذهب مع أسرار جماله
ويتركنا في الحيرة
تعصف بنا رياح هوجاء...
أترك المحاولة عن المرأة وقطارات بولاق
وأعود إلى غيمة الشاي
لأجدها قد رحلتْ مع طيور
أخذتْ تملأ الأفق الخالي قبل قليل

* * *

على حافّة البحر

في الأمواج التي تغسل
الصخور السوداء
في لمعان الحصى والقواقع
في مسجد القرية القديم
وما تبقى من أثل ونخيل.
في شجرة الغاف الوحيدة
على ذوائبها تحلم طيور مهاجرة
في هدوء الطبيعة الأكثر بطشاً
من جبل ينهار على الرؤوس.

* * *

يمتحن المساء نفسه
مقلّداً مشية لقلقٍ
أمام البحر

❊ ❊ ❊

أسلافنا
بشر الكهوف الأوائل
مع حيوانات البيزون
وعنقاء الرمال الكاسرة
صاعدين من البحر
في معركة أخيرة
مع فيالق المغيب

❊ ❊ ❊

الطائر من الأعلى
بزلال ماء البحر
يسقي فرخَه المزمع على الطيران

❊ ❊ ❊

في الكهف البحريِّ
الذي أرتاح فيه عادةً
من أرق الأيام
وقد قذف الموج إلى أعماقه
رأس سمكة..
الأبديّة تداعب طفلَها في المهد،
أجلس
متذكراً قبركِ المعشب بالحسنات.

❊ ❊ ❊

أجلس في الكهف نفسه
كان الموج يخبط أقدامي
والشمس على وشك الإندحار
حين فكرتُ:
في عظامكِ المبعثرة على فسيح القبر
مضيئة كبستان وردٍ في الصباح
كنوح يمام
كنتِ أكثر جمالاً
من ذي قبل

❊ ❊ ❊

مياهٌ كثيرة تتجمّع في بحر عُمان
آلام كثيرة تتجمع في بحر العرب
مياهٌ وآلام وسفن عملاقة
تعبر المحيط.

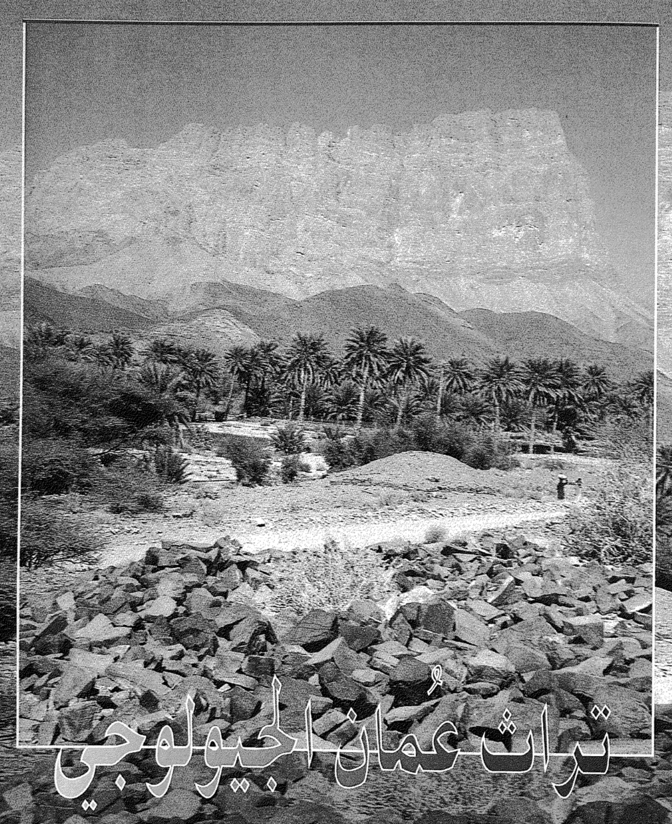
❊ ❊ ❊

شجرة ميموزا
ترعى تحتها فرس حرون
بنفيرها الذي لا ينقطع
والتفاتها المذعور
تبدو أنها قادمة من حرب البسوس
أو داحس والغبراء..
وطائر ينقر في عبوره ظهرَ الموجةِ
بينما ثلّة النخل ما زالت تهذي
في شرفتها الجبليّة المطلّة على البحر

❊ ❊ ❊

أرى حجراً يسقط من ذروة الجبل
ربما ليكشف أسرار الهاوية
مثل رقصة الخنجر
في أعماق الجرحِ
ظهيرةَ ذلك اليوم البعيدِ
للبسالة.

سيف الرحبي



تراث عُمان الجيولوجي

يعتبر كتاب تراث عمان الجيولوجي * مرجعا علميا هاما للمتخصصين وعامة القراء على حد سواء، إذ يميط اللثام عن جيولوجية عُمان في دراسة علمية مصورة وبأسلوب شيق وممتع وبلغة سلسة وثابة غير معقدة، ويلقي الضوء على الأحداث الجيولوجية الكبرى التي وقعت على مر ملايين السنين والتي شكلت جيولوجية عُمان، بما فيها من صحارى شاسعة مترامية الأطراف وجبال شاهقة وعرة وأودية سحيقة وسهول منبسطة.

والكتاب في جملته يجيب عن جميع التساؤلات التي تدور في خاطر المرء منا، فهو يفتح آفاقا رحبة ونافذة جديدة أمام القارئ العادي ليلم بأطراف تراث عُمان الجيولوجي وليطل منها على ما تحويه سلطنة عُمان من كنوز دفينة في أغوار الجبال وأعماق البحار.

وفي متن هذا الكتاب الذي أصدرته شركة تنمية نفط عُمان نرى وصفا تصويريا دقيقا لأرض المتباينات والمفارقات والنباتات والحيوانات والكائنات المجهرية التي عاشت في العصور البائدة وانطمرت في جوف الأرض او في أعماق البحار ولا نراها الا في هيئة أحافير بين ثنايا الصخور.

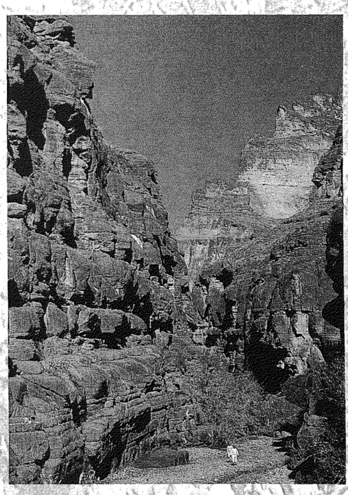
ويحوي الكتاب معلومات، جيولوجية وجغرافية قيمة، ويقع في تسعة فصول يشكل كل فصل منها موضوعا مستقلا مما يسهل مطالعته كوحدة قائمة بذاتها ويحوي كذلك شرحا للمصطلحات مرتبا ترتيبا أبجديا. هذا الى جانب مئات الصور والاشكال التوضيحية والخرائط والشرائح المذيلة بشروح تفصيلية.

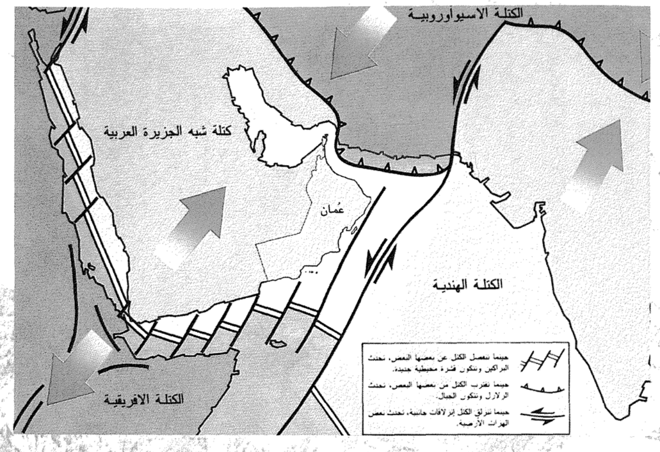
وقد ترك المؤلف مايك هيوز كلارك (الجيولوجي بالشركة) بصماته الواضحة على هذا المرجع وأحسن استغلال ما لديه من معلومات قيمة عن سلطنة عُمان استقاها أثناء عمله لدى الشركة وقدم وصفا تفصيليا دقيقا لخبايا التاريخ الجيولوجي مشفوعا بصور توضيحية تأخذ بمجامع القلوب وتخطف الأبصار وتضفي على الكتاب رونقا فريدا في نوعه وبهاء يليق بجدية الموضوع وأهميته للمكتبة العلمية العربية.

كيفية نشوء عُمان على سطح البسيطة

يتكون سطح الأرض العُمانية من مجموعة من الكتل القارية القشرية مترامية الأطراف ودائمة التحرك، مما ينشأ عنه تكون وتشكيل سطح القارات وقيعان المحيطات. وتبين الدراسات الجيولوجية التي اجريت في مختلف مناطق الشرق الأوسط ان تحركات الكتل القارية، على مدى ٨٠٠ مليون سنة مضت، أدت الى انضغاط في المواد الرسوبية المحيطية القديمة فضلا عن انضغاط الصخور، مما أسفر عن تكوين القشرة القارية الواقعة حاليا تحت عُمان وشبه الجزيرة العربية. وعملت التحركات اللاحقة والمتتابعة التي حدثت في الكتلة القارية على إغراق القشرة مراراً وتكراراً في أعماق البحر، مما ساعد على تغطيتها بمختلف أنواع المواد الرسوبية وهياكل النباتات والحيوانات التي تحولت فيما بعد الى أحافير.

وتعرضت قشرة عُمان الى الانضغاط والانثناء مرات عديدة، مما ادى الى حدوث تصدع والتواء في الصخور نشأ عنه تكوّن الجبال. وقد أخذ بعض من هذه الصخور فيما بعد شكلا منبسطاً مرة أخرى بفعل تأثير عوامل الحت والتعرية. وحدثت تحركات متعاقبة ومستمرة في الكتلة القارية العالمية ساعدت على نقل عُمان على سطح البسيطة تدريجياً حيث تغير موقعها عدة مرات وانتقل من خط العرض تحت القطبي الى خط الاستواء. وبالتالي، تعاقبت على منطقة عُمان كافة الظروف والأحوال المناخية حيث شهدت الانهار الجليدية في العصر الجليدي، ثم ذابت هذه الجليديات بفعل تغير موقع الأرض، ثم عادت وشهدت أحوالاً مناخية ساعدت على ظهور الكائنات الحية التي نمت وتكاثرت.





تكوينية الكتلة القارية التي تقع عُمان في نطاقها

تقع عُمان في الجزء الشرقي من كتلة شبه الجزيرة العربية التي يتصادم تخمها الشمالي مع الكتلة اللآسيوأوروبية المكوّنة لسلسلة جبال زاجروس ومكران. ويتعرض الحد الشرقي لكتلة شبه الجزيرة العربية لتحركات جانبية على طول مرتفع أوين وخط مصيرة، ويأخذ الحد الجنوبي في الانفصال ببطء عن الكتلة الافريقية بطول البحر الأحمر وخليج عدن.

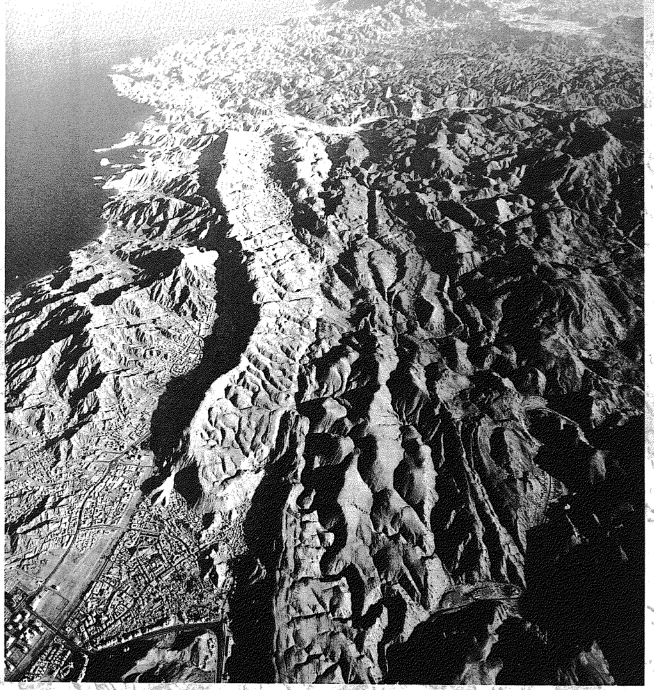
التاريخ الجيولوجي من خلال الصخور

حتى يتسنى للجيولوجيين الكشف عن أسرار جيولوجية عُمان، فلا بد لهم في البداية أن يحاولوا إيجاد العلاقة بين سمات وخصائص الصخور وبين العمليات التي حدثت في الماضي والتي أضفت على هذه الصخور خواصها ومميزاتها.

ومن حسن الطالع ان بعضاً من هذه العمليات يمكن أن نراه يحدث في عُمان وحولها حتى وقتنا الراهن، مما يُيسر على الجيولوجيين عملية عقد مقارنات بين الماضي والحاضر.

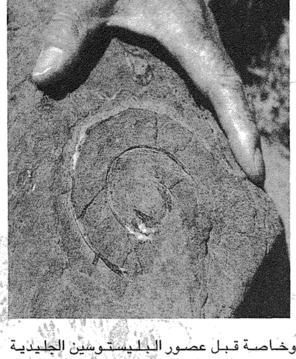
والواقع، فان عُمان لا تقع حالياً على تخوم احدى الكتل القارية، ولكنها كانت كذلك في الماضي السحيق. ولذا نجد أن جزءاً كبيراً من صخورها قد تكون أصلا في بيئة وظروف مغايرة لما هو عليه الحال الآن. وقد تكوّنت هذه الصخور أصلا في أعماق باطن الأرض حيث ينشأ عن ارتفاع درجة الحرارة تحوُل الصخور الى مواد سائلة أو صهارة. وبعد أن تبرد الصهارة تتصلد المعادن المكوّنة لها وتتبلّر وتُكوّن الصخور البلورية.

والصخور البلورية شائعة ومنتشرة في عُمان وتأخذ شكلاً متميزاً ومختلفاً عن الصخور الأخرى المعروفة بالصخور الرسوبية التي هي عبارة عن طبقات



رسوبية ترسبت على الأرض أو في قيعان البحار القديمة. وتنشأ الرواسب بفعل عوامل الحت والتعرية التي تتعرض لها الصخور (مثل الاحجار الرملية والطمي)، او بفعل بعض العمليات الكيميائية والبيولوجية (مثل الحجر الجيري والدولوميت والجبس). وترسبت الطبقات الرسوبية على فترات متقطعة كما هو عليه الحال اليوم، وتتفاوت مراحل ترسب كل طبقة تفاوتاً شاسعاً وتستغرق فترات زمنية متباينة، فتارة نجدها تستغرق مرحلة جزرية واحدة، وتارة أخرى نراها تمتد طيلة عصر جليدي بأكمله، وكذلك فان الاسطح التي تفصل بين مختلف الطبقات تمثل هي الأخرى فجوات زمنية متباينة طويلة كانت أو قصيرة.





تحتوي الأحجار الجيرية التي ترسبت على عُمان أثناء العصرين البرمي والترياسي على كثير من الأحافير البحرية. وتحتوي هذه الصخور (الى اليسار) في سلسلة جبال الحجر المنتمية الى العصر البرمي على كثير من المرجانيات ،الرخويات بطنيات الأقدام. اما صخور العصر الترياسي (الى اعلى) فتتميز في كثير من المواضع بوجود احافير لحيوانات ثنائية الصدفة معروفة باسم (ميجالودون)، وهي موجودة بالقرب من بهلاء.

الجبال والسفوح والسهول والبحار

تتكون المناظرُ الطبيعية العامة في سلطنة عُمان من مجموعة من الجبال حادة الذرى والتي يصل ارتفاعها الى ثلاثة كيلومترات، ومن سهول منبسطة جافة تقع على ارتفاع مائة او مائتي متر فوق سطح البحر. ويمتد عمقُ قاع البحر في المياه الاقليمية حتى أبعاد سحيقة، إذ يصل الى نحو أربعة كيلومترات.

القمم العالية

ويُعزى ارتفاع الجبال في شمال عُمان وجنوبها الى الحركات الأرضية التي حدثت في الفترة ما بين الثلاثين والاربعين مليون سنة الماضية في العصر الاوليجوسيني. وكانت هذه الحركات الأرضية هي آخر مرحلة اجهاد تعرضت لها عُمان. وقد نشأت هذه الاجهادات أصلا نتيجة التحركات التي شهدتها الكتل القاريّة القشرية المجاورة. وعلى مدى العشرين مليون سنة الماضية، ظلت أرض عُمان تنعم بهدوء وسكون وظلت جبالها تتعرض لتآكل مستمر بفعل عوامل الحت والتعرية. ولكن حدثت تغيرات ملحوظة في المناخ العالمي منذ نهاية العصر الاوليجوسيني وخاصة قبل عصور البليستوسين الجليدية وبعدها والتي شهدت عُمان خلالها آخر عصورها المطيرة الكبرى. وقد أثرت التغيرات المناخية في عمليات الحت والتعرية التي شهدتها جبال عُمان تأثيراً كبيراً. كما تباين مستوى سطح البحر على الصعيد العالمي تبايناً شديداً، وصل الى اكثر من ١٥٠ متراً ارتفاعاً وانخفاضاً عن معدلاته الحالية.

الأحافير - آثار الحياة

تحتوي صخور عمان على نماذج متنوعة وكثيرة من الأحافير. وأحياناً تكون هذه الأحافير كبيرة وملحوظة بحيث يمكن رؤيتها بالعين المجردة بسهولة ووضوح، وأحياناً أخرى تكون متناهية في الصغر والدقة بحيث لا يمكن رؤيتها أو تحديدها إلا باستخدام المجهر. ومع ذلك، يمكن تصوير هذه الأحافير الدقيقة وتكبير صورها بما يسمح بتوضيح خصائصها وسماتها المتميزة.

استغرقت عملية تكون الصخور الرسوبية في عُمان فترة زمنية طويلة من عمر الأرض زادت عن ٦٠٠ مليون سنة. وخلال هذه الفترة الزمنية الطويلة تغيرت طبيعة الكائنات الحية التي كانت

في رواسب الحقب الثلاث والتي لا تختلف في معظم الحالات عن الأحافير الموجودة في عصرنا الحالي.

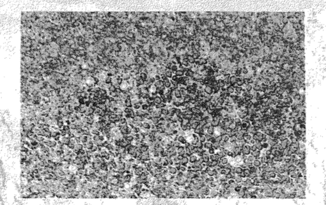
تحتوي الرواسب البحرية الأولى - التي تكون الجزء السفلي من تكوين غارف- على كمية كبيرة من أحافير الحيوانات والنباتات البحرية، ولا يزال بعض هذه الأحافير محفوظاً في الرواسب مثل الزنبقانيات البحرية والمسرجانيات. وترسبت رواسب الأنهار كذلك في الأودية المنبسطة بطول السواحل التي كانت موجودة آنذاك، واندفنت في رمال الأنهار جذوع الأشجار الكبيرة حيث لا تزال موجودة في الجزء العلوي من تكوين الغارف.

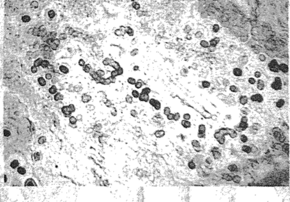
وعلى الرغم من أن الكتل القارية تتحرك وتنجرف بلا توقف، فإن عُمان ظلت في نطاق الحزام الاستوائي بدءاً من العصر الترياسي وحتى العصر الحالي. ولكن هذا الانجراف المستمر تسبب في تحريك عُمان قليلاً من الحزام المداري الجنوبي القاحل عبر الحزام المداري الرّطب الى الحزام الاستوائي الشمالي حيث تقع حالياً.

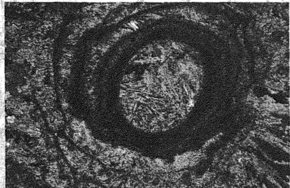
جبال عُمان بين النشوء والاندثار

يحتوي تاريخ عُمان الجيولوجي على اربعة عصور- على أقل تقدير- حدثت خلالها حركات أرضية كبرى أسفرت عن تكون المرتفعات الجبلية التي يبلغ ارتفاعها بضعة كيلومترات. ويشمل تاريخ سلطنة عُمان كذلك عصوراً أخرى شهدت تغيرات وحركات رأسية خفيفة في مستوى سطح البحر أغرقت السلطنة تحت مياه البحر ثم عادت ونقلتها الى اليابسة مرة أخرى. وكما يعلم علماء الجيولوجيا الآن، فان هذه الحركات الهامة هي ناشئة عن الانجراف الجانبي للكتل القارية الصفيحية القشرية.

هذا، وان الكتل القارية الصفيحية القشرية الكبرى المكونة لسطح الأرض هي عبارة عن السطح المتحجر والمتصلد الذي يغطي الصهارة المعدنية







توجد في صخور الحقف الرسوبية (أعلاه) بعض آثار الحياة المجهرية البسيطة الأولى التي ظهرت في أعماق البحار آنذاك.

تعيش على الأرض تغيراً ملحوظاً حيث تتباين أشكال الأحافير التي يمكن أن نراها في عُمان تبايناً شاسعا، فمنها الأحافير وحيدة الخلية ذات الأشكال البسيطة لا سيما الأحافير النباتية او البكتيرية، ومنها الأحافير التي عاشت فيها الكائنات الحية في الطبقات الأكثر قدما.

وأخيرا، فهنا مجموعة كبيرة من الأحافير ذات الأشكال النباتية والحيوانية التي كانت منتشرة

السائلة الكامنة في باطن الأرض. ويعتبر هذا السطح بمثابة دثار الأرض، ويذكر أن دثار الأرض في تحرك مستمر. ويعتقد علماء الجيولوجيا أن تيارات الحمل تعمل على دفع هذا الدثار وتجعل المادة السائلة اللزجة تدور وتلف ببطء شديد في خلايا دوّارة كبيرة. ومن ناحية أخرى، تعمل حركة الدثار على سحب الكتل القارية الصفيحية القشرية الى أعلى بحيث تنتقل بمحاذاة بعضها البعض. وتنشأ الاجهادات والضغوط في الفواصل التي تفصل بين مختلف الكتل. ويمكن أن تؤدي هذه الاجهادات الى نشوء انضغاط على سطح الكتل او تفريقها عن بعضها البعض او سحبها بصورة مائلة لتتجاوز احداها الأخرى. ومع مرور الوقت، يمكن ان يحدث انشطار لهذه الكتل بحيث تكون تخوما جديدة أو يمكن ان تلتحم مع بعضها البعض بحيث تبقى التخوم القارية السابقة في شكل صخور مغمورة ثابتة. ويتأثر التاريخ الجيولوجي لأي منطقة على سطح البسيطة تأثراً كبيراً بمدى قربها من احدى التخوم القارية النشطة أو بُعدها عنه.

مخلفات العصور الجليدية

إن المناخ الاستوائي القاحل الذي يسود عُمان في العصر الحاضر يجعل من العسير على المرء ان يتصور وجود طبقات وأنهار جليدية كبيرة في المنطقة في وقت ما. ومع ذلك، فقد حدث أن شهدت عُمان عصرين على الأقل كانت خلالهما مغطاة بالكتل الجليدية حينما تسببت تحركات الكتل القارية العالمية في نقل الكتلة القارية التي تقع عُمان في نطاقها الى موقع ما في أقصى نصف الكرة الجنوبي حيث كان المناخ يتميز بشدة البرودة مما أدى الى تجمد عُمان الى الحد الذي اتاح تكوين الانهار الجليدية. وقد شهدت عُمان هذين العصرين منذ ٦٠٠ و٣٠٠ مليون سنة بالتتابع.

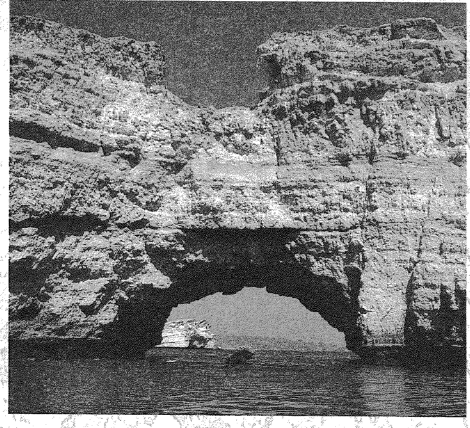
وتتوافر لدى العلماء معلومات كافية عن العصر الجليدي الأحدث عهدا باعتبار انه احدى حلقات عملية غمر جليدي واسعة النطاق شملت امريكا الجنوبية وافريقيا والهند واستراليا وعُمان والتي كانت جميعها جزءا من قارة جندوانا الكبرى المندثرة. وقام الجيولوجيون في عُمان بدراسة هذا الغمر الجليدي دراسة متأنية ومستفيضة لأن الرواسب الناشئة عن هذا العصر الجليدي الكبير هي الرواسب المكونة لأهم مكامن الاحتياطي النفطي في السلطنة، وهي المكونة لتكوين الخلاطة الذي يحتوي بدوره على جميع السمات والخصائص الرسوبية. وجميع هذه الخصائص والسمات تثبت لعلماء الجيولوجيا ان الجزء الجنوبي من السلطنة على الاقل قد شهد عدة مراحل تكونت خلالها الطبقات الجليدية ثم عادت وتلاشت. كما تُبين الخصائص والسمات الرسوبية آثار الجرش والطحن الذي أحدثته الانهار الجليدية التي تركت بصماتها على اسطح الصخور الكبيرة والجلاميد. وقطعت الطبقات الجليدية والاودية الكبرى واخترقت باطن الأرض حتى انه يمكن رؤية آثارها في المسوحات الزلزالية للطبقات التحتية العميقة.

بقايا رواسب دقيقة بعد ذوبان الجبال الجليدية

أعماق البحار

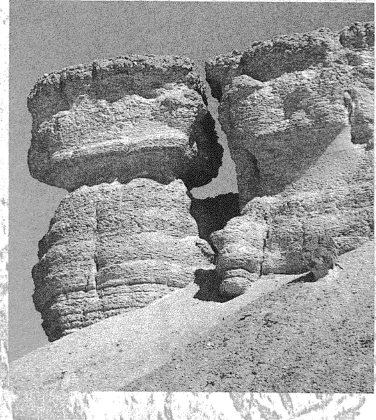
يعتبر منظر السلاسل الجبلية التي تحتضن منطقة مسقط منظرا مألوفا لقاطني البلاد. وتحظى سلسلة جبال الحجر التي تأخذ اشكالا منحنية ومتقوسة بشهرة واسعة لدى الجيولوجيين. ولعل السبب في هذه الشهرة هو انها تكونت بفعل عدة عوامل وظروف تكاد تكون متميزة وفريدة من نوعها.

ففي احدى المراحل الحاسمة في تاريخ عُمان الجيولوجي منذ نحو ٧٠ مليون سنة خلت، اسفرت تحركات الكتل القارية القشرية المحيطة بعُمان عن حدوث ثوران وتقببات تحتية غير عادية نتج عنها نشوء صفائح صخرية كبيرة في القشرة المحيطية، تبلغ مساحتها نحو ١٠٠ الف كيلومتر مربع وسمكها نحو ١٥ كيلومترا، انزلقت عبر الحافة الشمالية الشرقية للقارة العربية، ويمكن ان نرى هذه الصفائح الآن بوضوح وجلاء في جبال الحجر، وتعرف هذه الصفائح الصخرية حاليا باسم صخور أوفيوليت عمان او اوفيوليت سمائل.



▲ عوامل التعرية التي تحدثها مياه البحر- منطقة الجصة - مسقط

▼ من منحوتات الرياح في صخور الحجر الجيري - منطقة فهود



ومن بين جميع أنواع الصخور الأوفيوليت على مستوى العالم نجد أن صخور أوفيوليت سمائل اكثر تعرية واقل عرضة للتغيرات من غيرها.

ويتضح من خلال دراسة صخور الاوفيوليت والمسوحات التي أجريت على البحار والمحيطات ان هناك طبقتين من القشرة الصلبة. وتتكون الطبقة السفلية اساسا من معادن السليكات الثقيلة (واهمها الاولفين)، التي تتبلر أولا بعد أن تنخفض درجة الحرارة وشدة الضغط. وينتج عن ذلك تكون صخور تندرج تحت اسم الصخور فوق المافية، وهي الصخور الغنية بالمغنيسيوم والحديد على وجه الخصوص.

فنون الطبيعة

تقوم الطبيعة بعمل رجل التكنولوجيا والفنان معاً، فنجدها تكون وتبدع صوراً واشكالا، ومناظر دقيقة يستلزم صنعها التقيد الكامل بالقوانين والقواعد

الفيزيائية والكيميائية... ونجد فيها كذلك أشكالا وألواناً وصوراً تنطق بالجمال المجرد. ولجيولوجية عُمان أهمية خاصة لارتباطها بموارد البلاد المتمثلة في النفط والغاز وغيرهما.

وتتكون الاشكال عامة إما بفعل الحت والتعرية او بفعل الانشاء، فهناك مناظر طبيعية عامة تشكلت بفعل عوامل الحت والتعرية وخاصة بفعل الرياح التي تهب على الصخور المقاومة، وثمة انواع أخرى من المناظر الطبيعية تشكلت وتكونت بفعل آثار التحلل وقوة المياه.

وتشتمل المناظر والاشكال الانشائية على البنيات والهياكل الخاضعة لقوانين الطبيعة، ولكنها تشمل كذلك صوراً تكونت بفعل عوامل أخرى خارجة عن نطاق قوانين الفيزياء والكيمياء حيث تكونت أساساً بفعل النباتات والحيوانات.

وتتمتع المياه بقدرة كبيرة على خلق وايجاد صور وأشكال مختلفة من خلال عملية تحلل الصخور وترسبها. وللرياح دور لا ينكر في هذا الشأن إذ تقوم بتحويل الرمال السائبة الى أشكال فنية بديعة، فضلاً عن انها تقوم بتفتيت الصخور وتعريتها بحيث تكوّن مناظر وأشكالاً متباينة ومختلفة.

كنوز الأعماق

تنشأ غالبية نفوط السلطنة من صخور مجموعة الحقف الضاربة في القدم وتتكون من الفتات العضوي الذي ترسب في عصور سحيقة مضت. وعلى ذلك، تعتبر مكونات نفوط عُمان أقدم بكثير من مكونات مختلف نفوط الشرق الأوسط. والواقع، فان نفط صخور مجموعة الحقف بحقول جنوب عُمان والتي يبلغ عمرها ٦٠٠ مليون سنة يعتبر من وجهة النظر الجيولوجية، أقدم نفط ينتج بكميات تجارية على مستوى العالم. ولعل النفط الوحيد المماثل له هو نفط حقول سيبيريا من حيث احتوائه على نفس الخصائص الكيميائية الفريدة وقدم المصدر وتماثل في نوعية وخصائص الطحالب والبكتيريا البدائية المكونة له.

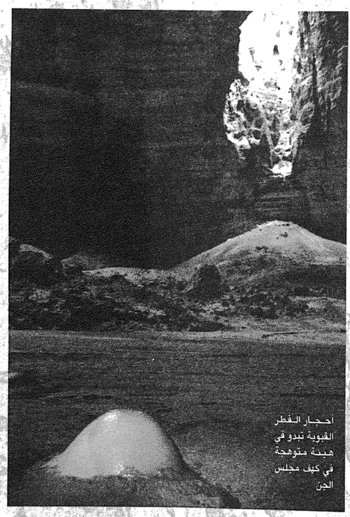
إن مجرد وجود النفوط القديمة في عُمان لهو دليل دامغ وقاطع على وجود تاريخ جيولوجي طويل وعريق لم يتميز بالعنف، لأن النفط يمكن أن يتسرب بسهولة من المصايد النفطية في حالة حدوث تحركات او هزات أرضية، كما يسهل فقدانه في حالة تعرضه للحرارة الناجمة عن البراكين او طول مدة الطمر في المكامن. ولذا، فليس من المستغرب ان نجد ان جبال شمال عمان – التي تعرضت لحركات ارضية شديدة وطمر طويل مع تكون اوفيوليت سمائل – خالية من النفط على الرغم من ان حقلي نتيه وفهود يقعان على مسافة نحو ٢٠ كيلومترا فحسب جنوب التلال السفحية.

ظهرت أهمية صخور أوفيوليت سمائل في السلطنة خاصة في المراحل المبكرة لاستكشاف النفط؛ مما جعلها مصدراً محتملا من مصادر المعادن الذي يمكن أن يعود بالنفع الاقتصادي على البلاد. ولم تتوان السلطنة في تحقيق أقصى استفادة ممكنة من هذه الثروة واخذت تنتج النحاس والكروميت بكميات يمكن إستغلالها اقتصاديا، وبذا، اضافت مصدراً جديدا وهاماً الى مصادر الدخل القومي، وبادرت السلطنة كذلك باجراء مسوحات للكشف عن مختلف الموارد المعدنية الاخرى.

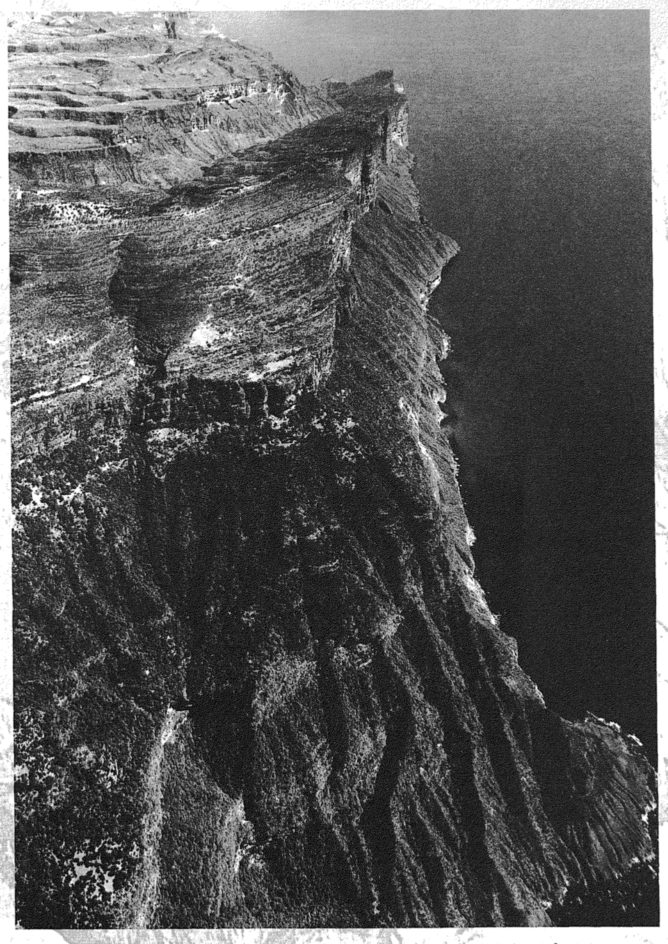
---

* مجلة اخبار شركتنا العدد الأول ١٩٩١ ص٦ و٧.

□ صدر كتاب «تراث عمان الجيولوجي» بمناسبة العيد الوطني العشرين لسلطنة عُمان عام ١٩٩٠م . وقد ساهم في اصدار الكتاب واخراجه بقيمته الفنية والعلمية عدد كبير من العاملين بدائرة العلاقات العامة والاعلام بشركة تنمية نفط عُمان.



احجار الفطر الجيرية تبدو في هيئة متوهجة في كهف مجلس الجن



جروف ضخمة على بعض شواطئ ظفار حيث تبرز على مستوى سطح البحر طبقات الصخور المنتمية الى العصرين الطباشيري والثالث



الطابع الحسي للصورة الشعرية عند
ابن المعتز
نحو تحديد دقيق لأنماط الصورة الشعرية

محمد المحروقي*

> الصورة الشعرية لابد أن تبحث في إطار شامل على اعتبار أنها نتاج لعملية عقلية وقد ميّز الجرجاني بين ضربين من المشابهة، الأول غير محتاج إلى تفسير وتأويل والثاني متحقق بهما فقط. على اعتبار أنهما أسلوبان للصورة الشعرية كلاهما متحقق وكلاهما شعري.

مهداة إلى كمال أبوديب الصديق والأستاذ.

١- الدراسات السابقة حول طبيعة الصورة الشعرية:

تكشف القراءة المتمعنة لشعر ابن المعتز عن غلبة الطابع الحسي على صوره الشعرية بشكل لافت للاهتمام وبمستويات متعددة. وتهدف هذه الورقة إلى التركيز على ذلك الطابع وإبراز مستوياته.

وقد تم إجراء عدة دراسات تبحث في الفن والشعر بشكل عام والشعر العباسي بشكل خاص. ويمكن بدقة تحديد اتجاهين اثنين: الأول يتعامل مع الصورة ضمن دراسة الفن عموماً، ومن هنا فإنه يميز بين اتجاهين رئيسيين: التصويري والرمزي. أما الثاني فهو أكثر تحديداً، ويركز على الخلق الشعري وأساليبه المختلفة فيما يتصل بموضوعاته وتقنياته، وبناءً عليها يميز بين تيارات ومدارس مختلفة. وسنقوم بعرض هذين الاتجاهين بغية إحلال الإنتاج الشعري لابن المعتز ضمن سياق الخلق الشعري لعصره. كما سنتخير ثلاث دراسات ممثلة لتلك الاتجاهات، ونعرضها انطلاقا من الأكثر تحديداً إلى الأوسع دون اعتبار لتسلسلها الزمني.

دراسة شوقي ضيف يمكن أخذها كنموذج للاتجاه الأكثر تحديدا والذي يُعنى ببلورة مذاهب ومدارس شعرية. وقد قام ضيف بتمييز ثلاثة مذاهب شعرية في الأدب العربي،

* ناقد وأكاديمي من سلطنة عُمان. والمادة فصل من رسالة دكتوراة باللغة الانجليزية في جامعة لندن (SOAS)، بإشراف البروفيسور كمال أبوديب. وقد قام المؤلف بالترجمة.

مؤسساً تمييزه بينها على قيم تاريخية وفنية. وقد أعطى هذه المذاهب تسميات متقاربة هي: الصنعة والتصنّع والتصنيع. والسبب في إعطائها تسميات متقاربة هو أنها تحوي قواسم مشتركة على مستويي المضامين والأوزان.(١)

و مذهب الصنعة – تاريخياً – هو الأسبق. ويرى ضيف أن الشعر فن مليء بالتقاليد والمصطلحات، وأن بداية الصنعة تعود إلى العصر الجاهلي لدى شعراء مثل امرئ القيس وعنترة وأضرابهما. وقد لفت الانتباه إلى أن ميلاً كان غالباً منذ القدم إلى «فن التصوير» مما يؤكد حضور الصنعة في الشعر الجاهلي، يقول:

« ... بل هم يعتمدون على فن آخر لعله أكثر تعقيدا وهو «فن التصوير».... ومن يرجع إلى نماذج امرئ القيس وهو من أقدم الشعراء الجاهليين يلاحظ أنه يعنى بالتصوير في شعره كأن «التصوير» غاية في نفسه، فالأفكار تتلاحق في صنوف من التشبيهات، حتى تستتم هذا الفن من «التصوير» وكأنما القصائد برود يمانية، ففيها ألوان ونقوش ورسوم على صور وأشكال كثيرة».(٢)

و باستقصاء زمني تتبع ضيف مذهب الصنعة في العصر الإسلامي مؤكداً أنه لا يختلف عنه في العصر الجاهلي. أما في العصر الأموي فإن هذا المذهب يحضر بشكل خاص في الغزل الحسي لعمر بن أبي ربيعة وفي مناظر وصف الصحراء في شعر ذي الرُمة. (٣)

أما في العصر العباسي، ونتيجة لتوسع الدولة الإسلامية والتفاعل بين مختلف الأمم والثقافات، فإن تغييراً أساسياً طرأ على الشعر العربي. تطور مذهب الصنعة ووصل غايته التي أسماها ضيف بـ«تعقيد الصنعة»، كما ظهر مذهب آخر هو مذهب التصنيع.(٤) والتطور الذي طرأ على فن الصنعة – كما يرى ضيف – يظهر في غرائب المعاني وطرائف الأحاسيس وإحكام الصياغات. يقول مؤكداً ذلك ومشيراً إلى التمهيد إلى الفن الثاني:

«... فقد ارتقى الشعراء بها [صنعة الشعر] من وجوه كثيرة، من حيث المعاني، وما أثاروا من غرائبها، ومن حيث الأحاسيس وما بعثوا من طرائفها، ومن حيث الصياغات وما نسقوا من زائدها. وسنرى بعد قليل أن ضروب إحسانهم لذلك كله انتهت بهم إلى مذهب جديد هو مذهب التصنيع، ولكن هذا المذهب لم يظهر توّا، بل أخذ يعد له جيلان، جيل بشار، وجيل أبي نواس وأبي العتاهية...»(٥)

ويعتبر ضيف البحتري وأبا تمام ممثلين لـ«تعقيد الصنعة». وكان شعر الوصف هو المجال الذي أبرز فيه البحتري مهاراته خصوصاً في وصف القصور ووصف البرك ووصف الحيوانات الوحشية.(٦) وكذلك فعل ابن الرومي مستعرضاً موهبته في تفصيل العواطف ووصف الطبيعة (وملذاتها خاصة في فصل الربيع)، ووصف الأطعمة.(٧)

ويمثل المذهب الثاني، التصنّع، أهمية خاصة في هذا السياق على اعتبار أنه عصارة الحضارة الإسلامية في العصر العباسي. والمصدر الآخر لأهميته بالنسبة لهذه الدراسة هو أن ابن المعتز نفسه عُد من ممثلي هذا المذهب. وقد استُخْدِم المصطلح ليشير إلى الزخرف والزينة.(٨) وهو أمر يمكن تلمّسه في مختلف مناحي الحياة العباسية: في النسيج وفن العمارة وفي الأدب. وحسب ضيف فقد:

«أخذ هذا التصنيع يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة، وهي حالة طبيعية توجد دائما في الصنائع حين يعم الترف .... وليس الشعر وحده الذي أخذ يسود فيه هذا التصنيع فقد كان يشيع في فن العمارة وبناء المساجد والقصور، كما كان يشيع في التصوير الذي كان يستخدم زينة وزخرفا للكتب والقصص، فلا عجب أن ينتقل إلى الشعراء، وأن ينمو مع الزمن حتى تصبح القصيدة كأنها واجهة لمسجد مزخرف بديع، قد تألق في وشي مرصّع كثير».(٩)

وقد وجد هذا المذهب طريقه إلى الشعر، ويعتبر مسلم بن

الوليد المنشئ له.(١٠) أما رائداه فهما أبو تمام وابن المعتز، اللذان يمثلان نمطين من أنماط التصنيع. ويُعد أبو تمام أهم شاعر في هذا الاتجاه خصوصاً المرتبط منه بالمنحى العقلي ابان القرن الثالث الهجري.(١١) فقد ساعدته معارفه الفلسفية والعقلية في المزج بين الفن والثقافة لإنتاج زخارف عقلية وحسية في شعره، كما يمكن أن يُشاهد في قصيدته المشهورة «فتح عمورية».(١٢) ويرتبط بهذا أيضاً الغموض الذي يلف شعر أبي تمام مما يعكس الثقافة الجديدة.(١٣)

و في المقابل، يُمثل ابن المعتز النمط الحسي وبخاصة في استعماله للجناس والطباق والتصوير. ويولي ضيف اهتماماً خاصاً لتشبيهات ابن المعتز. وأوضح أن الشاعر ركز على نمط واحد من التصوير هو التشبيه، ونجح في إنتاج أشكال كثيرة منه.(١٤) وقد امتدح تقنية الشاعر في إضفاء لمسات إلى التشبيه مثل الحركة واللون والشكل.(١٥)

والمذهب الثالث الذي ميّزه ضيف هو مذهب التصنيع. وقد وصفه بـ«التكلّف والتطرف»(١٦)، وخلص إلى أن قيمته الشعرية أقل من المذهبين السابقين. وفي رأيه أن ذلك دليل على اضمحلال العقل العربي تبدّى في الاهتمام بوضع مجموعة غير منتهية من القيود لتحكم مختلف المجالات الثقافية والحيوية. (١٧) وقد قدم ضيف نماذج عدة لتوظيف تلك القيود في النثر (كما هو الحال في الأسلوب المعقد في مقامات الهمذاني) وفي الشعر (كما في لزوميات أبي العلاء المعري).(١٨)

ومن المحاولات، التي يمكن أن تعد واحدة من المحاولات الأكثر عمقا وثراء وربما قدماً أيضاً، والتي بحثت الصورة الشعرية في إطار شامل على اعتبار أنها نتاج لعملية عقلية، يمكن إلحاقها بالناقد عبد القاهر الجرجاني. وقد ميّز بين ضربين من المشابهة، الأول غير محتاج إلى تفسير وتأويل والثاني متحقق بهما فقط. ويرى كمال أبوديب، الذي أنجز تحليلاً عميقاً لنماذج هذين الضربين مقارناً آراء الجرجاني في هذا الإطار بآراء نقاد معاصرين كجونسون Johnson واليوت Eliot، أن ذلك التميز الدقيق يعتبر «واحداً من إسهامات الجرجاني في دراسة الصورة الشعرية» والتي تجاوز فيها ما يطرح الآن عند المنظرين المعاصرين بكثير.(١٩) ويخلص أبو ديب إلى:

«و خلافاً للرمزيين والتصويريين فإن الجرجاني ميّز نمطي المشابهة على اعتبار أنهما أسلوبان للصورة الشعرية، كلاهما متحقق وكلاهما شعري، ولم يقل البتة أن أحدهما فقط هو النمط [بالتعريف] الأوحد والمسيطر، وبخلافه لا يوجد نمط له قيمة في عملية الخلق الشعري».(٢٠)

وفي سياق أوسع، يشير ريد Read إلى نوعين من الفن عند بحثه عن المؤثرات الاقتصادية والاجتماعية على الفن الحديث.(٢١) والتميز بين الصورة والرمز – بالنسبة له – «أمر أساسي لفهم الحركات الحديثة في الفن».(٢٢) وربما كان من الضروري الإشارة إلى أن ذلك التقسيم لا يمكن حصره في الحركات الفنية الحديثة فقط – كما فعل ريد – وإنما يعمم على جميع الإنتاج الفني وبمختلف عصوره خصوصا وأن الجرجاني أكد على ذلك في تمييزه بين ضربين من العمليات العقلية ومنذ قرون عديدة.

وربما نتج عن تخصيص دراسة مستقلة لطبيعة الصورة وأنماطها مستفيدة من النتائج الجديدة التي توصل إليها حقل العلوم الذهنية فوائد جمة. وهو مطمح عسير التحقق بالنسبة لهذه الدراسة. ولكن النتائج التي توصل إليها الجرجاني حول أنماط الصورة ستكون نبراساً لنا للتمييز بين نمطي الصورة الأساسيين المعروفين بالحسي والذهني.

٢- نمطا الصورة الأساسيان:

اعتماداً على طبيعة وجه الشبه وطرفي التشبيه في الصورة، فإن نمطين من الصورة يمكن تمييزهما وهما النمط الحسي والنمط المعنوي. وسيتم هنا بحث هذه الظاهرة بشيء من التفصيل مع إشارة سريعة لمدى حضور هذين النمطين في النقد الغربي.

وتقدم الموسوعات ومعاجم المصطلحات الأدبية الغربية اهتماماً ضئيلاً لتمييز ذينك النمطين، مع غياب كامل للنمط الثاني: الذهني. والمقابل اللغوي

للمصطلح العربي «حسي» هي sensuousness أو sensibility وقد قُدم للكلمة الثانية بعض من التفصيل. وقد استخدم ذلك المصطلح في مرحلتين متعاقبتين. الأولى عندما «استقر كمصطلح أدبي في القرن الثامن عشر للإشارة إلى المشاعر أو الأحاسيس والعاطفة، خاصة ...... القيمة المحببة في عصر ستريني Sterne وجولد سمث Goldsmith وكاوبر Cowper هذه العواطف قد تكون ذاتية وقد تكون غيرية».(٢٣)

يربط هذا التحديد بالعاطفة المضمنة في الصورة. أما المرحلة الأخرى فيكتسب المصطلح فيها تحديداً يجعله أدخل فيما نحن بصدده. ومن بين استخدامات المصطلح في القرن العشرين (٢٤) فإن محاولة اليوت Eliot تمثل هنا أهمية خاصة. «فبالنسبة لـ[اليوت] له فإن العنصر المادي له حضور قوي، فالفكرة عند دونيه Donne هي تجربة: وتجسُّد حساً، وهذا لا بد أن يعني أنه يفهم الفكرة بواحدة من حواسه الخمس». (٢٥)

ويكمن الخلوص أن المصطلح في النقد الغربي لم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة الحسية لطرفي الصورة الشعرية أو بوجه الشبه، ولكنه رُبط على الدوام بالمشاعر. وحتى اليوت نفسه كان يستخدم المصطلح بشكل فضفاض. فعنده «أن المصطلح لا يشير إلى نوع محدد ولا ينتج نوعاً واحداً من الأساليب الشعرية. الحسية – ببساطة – هي تسمية لمقدرة الخلق الفني التي توجد عند كل شاعر. والحصيلة إنه قرَّب المصطلح ليشمل القدرة على إبراز مقاومة ذهنية لمخاطر التعميم». (٢٦)

٢-١- الصورة الحسية:

وعلى العكس مما سبق من غموض(٢٧) توفر أدبيات البلاغة العربية منذ القديم انشغالاً أكبر بمبحث الصورة وتحديد أنماطها. وكما سيغدو جلياً، فإن للصورة نمطين أساسيين هما – كما سبق – الحسي والذهني. وفي دراسته لنظرية الجرجاني للصورة الشعرية قام أبو ديب بصياغة تحديد للطابع الحسي الذي يتمثل في إن:

«الحسية – ببساطة – يمكن تحديدها في ضوء الألفة الناتجة عن طرفي التشبيه. وكذلك بالنظر إلى الوظيفة المتحققة عن العلاقة بين ذينك الطرفين». (٢٨)

و عندنا، وعلى الرغم من أن الجرجاني يؤكد دائماً على إبراز المشابهة داخل البنية القائمة على طبيعة طرفي التشبيه المكونين للصورة، فإن الطبيعة المفردة لكل طرف وكونه حسيا أو غير حسي ينبغي أن تؤخذ في الحسبان. وذلك أمر على قدر كبير من الأهمية، وربما لم ينتبه إليه الجرجاني. وعليه، فإن النمط الحسي الخالص للصورة هو ذلك النمط الذي نجد فيه وجه الشبه ذا طبيعة حسية وكذلك نجد أن الطرفين ماديان، أما النمط الحسي غير الخالص فوجه الشبه فيه غير حسي مع بقاء طرفي التشبيه ماديين أو أحدهما.

وفي هذا الإطار فإن الاهتمام تم توجيهه إلى أمرين اثنين: الصفات الخارجية لطرفي الصورة كاللون والشكل والحركة وما إلى ذلك، والثاني طبيعة وجه المشابهة. وكما سيظهر لاحقاً، فإن شعر ابن المعتز واحد من أخصب النماذج لتلك التصنيفات.

وفي مقابل تلك الصورة الحسية نجد النمط الثاني للصورة والمسمى الصورة الذهنية، ويمثل وجه المشابهة وطبيعة الطرفين الحد الفارق بينهما. وقد وضّح الجرجاني ذلك الفارق كالتالي:

«اعلم ان الشيئين اذا شُبّه احدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: احدهما ان يكون من جهة امر بيّن لا يحتاج فيه إلى تأوّل، والآخر أن يكون الشبه محصّلاً بضرب من التأول».(٢٩)

٢-١-١- أنماط الصورة الحسية:

وقد مارس الجرجاني استقصاء أعمق لأنماط الصورة الأولى. وبنى تنميطه على عوامل عدة، منها طبيعة وجه الشبه وهل هو متأت من خلال الصفة مباشرة أو من خلال معنى آخر يُفهم منها، وهل هي صفة مفردة أو صفة مركبة، وكذلك من خلال الأشكال المختلفة للصورة الشعرية كالتشبيه والاستعارة. وقد حظي النمط الثاني للصورة باهتمام أقل منه لسبب سيأتي ذكره.

ونتيجة لمعالجة الجرجاني الإجمالية للصورة فإنه

ليس من السهولة بمكان أن نستخرج صورة دقيقة لأنماط الصورة الحسية من خلال تنظيراته. وهنا نحاول تقديم صورة أولية لتلك الأنماط معتمدين طبيعة طرفي التشبيه ووجه الشبه. ويقدم الجدول التالي أنماط الصورة الحسية:

النمط	الطرف الأول	الطرف الثاني	وجه الشبه
حسي خالص	ح	ح	ح
حسي غير خالص	ح	ح	ذ
حسي غير خالص	ذ	ح	ذ
حسي غير خالص	ح	ذ	ذ

جدول يوضح أنماط الصورة الحسية. ح = حسي، ذ = ذهني

والمثال على الشكل الحسي الخالص هو قولهم «خدود كالورد». فالحمرة هي وجه الشبه بين الورد والخدود. ووجه الشبه يُتوصل إليه بحاسة الإبصار. (٣٠)

والنمط غير الخالص يمكن أن يمثّل له بقولهم «ألفاظه كالماء فصاحة». حيث الطرفان ماديان. فالكلمات تعتبر مادية لأن لها وجود مادي يمكن أن يُدرك من خلال حاسة السمع. أما وجه الشبه فإنه غير مباشر ويحتاج إلى درجة من التأويل.

والثالث عُد من قبل الجرجاني وبعبارة أبوديب أنه «النمط الأدق من حيث المشابهة، والذي لا يمكن فهمه إلا من قبل مدققي النظر، ولا يوجد إلا في الأعمال الأدبية».(٣١)

والمثال على هذا النمط قولهم «كانوا كالحلقة المفرغة لا يعرف طرفاها».(٣٢) والطرف الأول «هم» (المفهومة من واو الجماعة والمحيلة إلى أولاد المهلب) وهو مادي. أما بالنسبة للطرف الثاني «الحلقة» فالمشابهة لا تكمن فيها نفسها بل في صفة ذهنية أو عقلية مرتبطة بها وهي دائريّة الحلقة وحقيقة أنها ليس لها أول ولا آخر معروفين أو محددين. ووجه الشبه هنا يحتاج درجة عالية من التأويل.

وقد مثّل للشكل الأخير بقولهم:

وأنتَ أنزرُ منْ لا شئَ في العدد (٣٣)

وهذا الشكل ذو طبيعة مختلفة نوعاً ما، ويمكن طرح تساؤل جدي حول مدى انتمائه إلى القائمة التي وُضع فيها. الطرف الأول هو «أنت» (المهجو) وهو مادي، بينما الطرف الثاني «لا شيء» وهو ذهني أو عقلي، وكذلك وجه الشبه. وستعالج الحالة الإشكالية لهذا النمط لاحقاً بالتفصيل.

٢-٢- الصورة الذهنية:

الصورة الذهنية أو العقلية(٣٤) تتوفر في كل صورة نجد أحد طرفيها ذهنيا وكذلك وجه الشبه فيها، والصورة هنا تفهم من خلال عمليات عقلية لا من خلال إحدى الحواس الخمس. ولهذا النمط من الصورة مستويان: بسيط ومركب. وبالإشارة إلى المحددات الموضحة أعلاه والمميزة لطبيعة الصورة الشعرية فإن تنميطات الجرجاني للصورة الحسية والموضحة في الجدول ستتم إعادة النظر فيها، وسينقل النمطان (٣ و٤) للصورة الحسية غير الخالصة ليشكلا النمط البسيط من الصورة الذهنية. أما النمط المركب فهو شكل من أشكال التشبيه سُمي بالتمثيل، وسيناقش لاحقاً.(٣٥)

و يقدم أبو ديب هذا النمط من الصورة في الصياغة الآتية:

«**والمشابهة – في ظهوراتها البسيطة – توجد في شيئين اثنين... أما في ظهوراتها الأكثر تعقيداً فهي مجموعة من الأشياء تكوّن وحدة واحدة، والمشابهة التي تنتجها هذه الأشياء هي أمر آخر ناتج عن تفاعلها مع بعضها. والمشابهة هنا هي تمثيل للتفاعل بين شيئين، والصورة الجديدة مختلفة عن الصورة التي يقدمها كل طرف منفرداً. فصورة كل طرف تتبدل وتتحول في عملية تفاعل، دون إدراك دقيق لذلك التفاعل، وربما بطلت أيضا**».(٣٦)

ولمزيد من التوضيح فسيُقدم مثال للصورة الذهنية من خلال الآية القرانية الكريمة التالية:

«مثل الذين حمّلوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا»(٣٧)

و قد علّق الجرجاني على هذه الصورة بما يلي:

«الشبه منتزع من أحوال الحمار وهو انه يحمل الاسفار التي هي اوعية العلوم ومستودع العقول ثم لا يحس بما فيها ولا يشعر بمضمونها ولا يفرق بينها وبين سائر الاحمال التي ليست من العلم في شيء ولا من الدلالة عليه من سبيل. .... فليس له مما يحمل حظُ سوى انه يثقل عليه، ويكُد جنبيه، فهو كما ترى مقتضى امور مجموعة ونتيجة لأشياء اُلفت وقرن بعضها إلى بعض... لأن الشبه لا يتعلق بالحمل حتى يكون من الحمار ثم لا يتعلق ايضا بحمل الحمار حتى يكون المحمول الاسفار ثم لا يتعلق بهذا كله حتى يقترن به جهل الحمار بالاسفار المحمولة على ظهره...».(٣٨)

٢-٣- إشكالية التمثيل:

وتنميط الجرجاني للصورة الحسية يحتاج إلى قدر من المراجعة لضبطه بشكل أقرب إلى الدقة. وقد سبق القول أن النمطين الأخيرين للصورة الحسية يرتبطان بشكل أقوى بالصورة الذهنية. وفيما يظهر فإن السبب الوحيد الذي من أجله جُعلا حسيين هو أن طرفا التشبيه مفردان وليسا مركبين كالمثال القرآني السابق. ويمكننا أن نقترح أن الصورة الشعرية تتحدد بالنظر إلى وجه الشبه والمشبه به. فينتج ذلك نمطين اثنين من الصورة، الأول حسي يرتكز أساساً على مقارنات حسية (و إن كان أحياناً يقارن مكونات عقلية بأخرى حسية)، والثاني ذهني يرتكز على مقارنات بين مفاهيم أو أفكار.

وفي ضوء ذلك فإن التمثيل - والذي عرف أنه « تشبيه يعتمد على مجموعة من الجمل: متخيلة ومركبة، وهو تشبيه غير مادي».(٣٩) وعليه فهو شكل بلاغي يحتاج إلى درجة عالية من التأويل - سيمكن تقديمه هنا بمنظور جديد. ومن المدهش أن نلاحظ أن تقنية التمثيل تختلف عن تقنية التشبيه البسيط والاستعارة التي تعتمد على التفاعل بينما تعتمد تقنية التمثيل على الامتزاج. وسيُقدم مثالان لتوضيح هذا التنظير. ففي المثال المذكور سلفا والمتصل بقول الشاعر:

وأنتَ أنْزَرُ منْ لا شيءَ في العدد

يمكن بوضوح تحديدي عنصرين. الأول الضمير «أنت» العائد للشخص المهجو، والثاني المفهوم العددي «للنزر» أو «القلة». فهناك تفاعل بين طرفي الصورة بموجبه تم نقل معان تخص الطرف الأول إلى الطرف الثاني. وعليه ففي هذا المثال نجد طرفين

وعلاقة واحدة. أما في مثال التمثيل المذكور فهناك أطراف عدة أو عناصر عدة وعلاقات متعددة تعمل في اتجاهات مختلفة، ويمكن توضيحها من خلال الجدول التالي:

الطرف	العناصر	طبيعة العلاقة
الطرف الأول	اليهود - التوراة	تضاد
الطرف الثاني	الأسفار - الحمار	تضاد
التمثيل	الطرف الأول - الطرف الثاني	تماثل

أطراف وعناصر التمثيل وعلاقاته

بناءً على الجدول السابق، يمكن تحديد أربعة عناصر وثلاث علاقات في هذه الصورة. يتكون طرف الصورة الأول من عنصرين هما اليهود والتوراة والعلاقة بينهما قائمة على التضاد. ويتكون الطرف الثاني من عنصرين آخرين هما الحمار والأسفار والعلاقة بينهما قائمة على التضاد أيضاً. بالإضافة إلى ذلك هناك علاقة ثالثة مختلفة في طبيعتها فهي قائمة على التماثل بين طرفي الصورة الأساسيين. وهنا يمكننا أن نخلص إلى أن الصورة الذهنية تعمل في شكلين اثنين: تفاعلي فيما يخص التشبيه والاستعارة ومزجي بالنسبة للتمثيل.

٢-٤- غلبة النمط الحسي للصورة وأسبابه:

لقي النمط الحسي للصورة اهتماماً كبيراً عند الفلاسفة العرب والنقاد ومفسري القرآن القدماء وكان موضوعه أحد أهم الموضوعات التي كان مثار الكثير من النقاش في الفترة الواقعة في القرنين الثالث والرابع الهجري. (٤٠) وفيما يتصل بحقل الدراسات القرآنية، فقد لاحظ الرماني أسلوب القرآن هو أن يقارن الأشياء والمفاهيم بأمور يمكن أن تدرك بالحواس الخمس.(٤١) وقد لاحظ الأمر نفسه دارسون آخرون كأبي هلال العسكري، ولكنه أعلى من شأن حاسة محددة هي حاسة الإبصار.(٤٢) وهذا الاتجاه للدراسات القرآنية كان له أثره البالغ على معالجة وتحليل الصورة الشعرية، وقد لعبت الفلسفة دوراً في دعم ذلك الاتجاه. وعلى سبيل المثال فإن جابر عصفور في الشاهد الآتي يناقش أثر أرسطو طاليس على الفلاسفة المسلمين فيما يتصل بالفائدة من استخدام الأشياء الحسية للإيضاح:

«وارتباط المحسوسات بالتوضيح مبحث ازدهر أساسا في الأوساط الفلسفية منذ أواخر القرن الثالث، ومبحث كان يستند إلى نوع من المعارف التي أفادها العرب نتيجة اطلاعهم على التراث الفلسفي اليوناني بوجه خاص. ومن المعروف أن العرب اطّلعوا على كتاب النفس لأرسطو في النصف الثاني من القرن الثالث على أقل تقدير.»(٤٣)

و يبرز مسكويه – في نص بالغ الأهمية – كيف تعمل الأشياء الحسية في التوضيح، وكذلك أثرها على المتلقي، وترتيب الحواس حسب أهميتها:

«والسبب في ذلك [طلب المثال المحسوس] أنسنا بالحواس، وإلفنا لها منذ أول كوننا ولأنها مبادئ علومنا، ومنها نرتقي. فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه، أو حدّث بما لم يشاهد، وكان غريباً عنده، طلب له مثالاً من الحس، فإذا أعطي ذلك أنس به. وقد يعرض في المحسوسات أيضا هذا العارض، أعني أن إنسانا لو حدّث عن النعامة والزرافة، والفيل، والتمساح، لطلب أن يصور له ليقع بصره عليه ويحصل تحت حسّه لعينه. وهكذا الأمر في الموهومات فان الإنسان لو كلف أن يتوهم حيوانا لم يشاهد مثله لسأل عن مثله، وكلف من يخبره أن يصوره له، مثل عنقاء مغرب، فان هذا الحيوان، وإن لم يكن موجودا، فلا بدّ لمتوهمه من أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها. فأما المعقولات فلما كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس – إلاّ على جهة التقريب– صارت أحرى أن تكون غريبة غير مألوفة.

والنفس تسكن إلى مثل وإن لم يكن مثلا ...»(٤٤)

وأثر هذا الاتجاه يمكن أن يرى أيضاً في أعمال النقاد المهمين من أمثال عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.

فقد اعتبر الأول الطابع الحسي لعناصر الصورة أنها «النمط الأصلي» للمقارنة، أما الطابع الذهني فقد اعتبره «متفرع» عن ذلك الأصل.(٤٥)

وقد أعطى الجرجاني أهمية خاصة لحاسة الإبصار عندما كان يوازن أعمال الشعراء والرسامين، فهما يقدمان أفكارا ومواد بطريقة حيوية ومعبرة.(٤٦)

أما القرطاجني – على الجانب الآخر– فقد أبدى تفهماً كبيراً للطبيعة الحسية للصورة وبشكل أدق للتأثير النفسي للصورة على المتلقي.(٤٧)

الهوامش

١- ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، (القاهرة: ١٩٦٩)، ص ٩٠.
٢- السابق، ص ١٥.
٣- السابق، ص ٣٣.
٤- السابق، ص ١٤١.
٥- السابق، ص ١٤٨.
٦- السابق، ص ١٩٠ وما بعدها.
٧- السابق، ص ٢٠٠.
٨- السابق، ص ١٧٢.
٩- السابق، ص ١٧٤.
١٠- السابق، ص ١٨٠ وما بعدها.
١١- السابق، ص ٢١٩.

١٢- السابق، ص ٢٥٦.
١٣- السابق، ص ٢٣٩.
١٤- السابق، ص ٢٦٧.
١٥- السابق، ص ٢٧١.
١٦- Ibid p. 9.
١٧- Ibid p. 280.
١٨- Ibid p. 280f.
١٩- Abu-Deeb .K . Al-Jurjanîs Theory of Poetic Imagery. (Warminster: 1979), p. 104.
٢٠- Unlike the Symbolists and the Imagists ... Al-Jurjanî recognises the two types of similarity under consideration as two modes of poetic imagery both legitimate and both poetic. No one type was said by him to be the only type. the absolute besides which no other type is of value for the poet or poetic creation.
Ibid. p. 141.
كما قدمنا هنا سنثبت لاحقاً النصوص الأصلية التي ترجمناها عن الإنجليزية وذلك تسهيلاً للقارئ الذي يريد العودة إلى النصوص الأصلية للمقارنة.
٢١- Read. H. The Philosophy of Modern Art. (London: 1951) see Chapter One: The Modern Epoch in Art pp. 17-45.
٢٢- Ibid. p. 19.
٢٣- The first is when the term became prominent as a literary term in the mid 18th c.23 to refer to susceptibility emotional impressions. esp. to tender feelings a popular quality in the age of Sterne Goldsmith and Cowper. The feelings may be one s own or those of others.
L. Lerner (Sensibility) in The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. by A. Preminger and T. Brogan. (New Jersay: 1993). p. 1143.
٢٤- Ibid. p. 1144.
٢٥- For him the physical element is very strong: (a thought to Donne was an experience: it modified his s. (this must mean that he apprehended it with one of his five senses as in the case of the odour of a rose.) Ibid.
٢٦- For him. the term does not indicate one special kind of awareness or yield one particular poetic style: s. is simply a name for artistic faculty as found in every poet. As a result. he brings the term closer to Intellect. incl. in it the ability to offer intellectual resistance to the dangers of generalization. Ibid.
٢٧- هذا الغموض أيضاً في تحديد مصطلح «الحسية» يمكن أن يرى في بعض الدراسات العربية التي تأثرت بأرسطو، كدراسة القرطاجني الذي ركّز في تحديده للشعر على أثره في نفس المتلقي. وهذا الاتجاه يمكن ربطه بالتأثر بنظرية المحاكاة عند أرسطو. ينظر القرطاجني، حازم، منهاج البلاغة، تحقيق محمد بن الخوجه (بيروت: ١٩٨٦)، ط ٣، ص ٧٠، وكذلك عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، (بيروت: ١٩٩٢)، ط ٣، ص ٢٩٨.
٢٨- (sensuousness is simply defined in terms of) the nature of the affinity revealed between two entities and also in terms of the function which is fulfilled by revealing a relationship between two entities). Op. cit. p. 82.
٢٩- Al-Jurjanî. A, Asrâr al-Balâgha, Ed. By H. Ritter, 5th ed. (Istanbul: 1954), p. 80-1.
٣٠- Ibid. p. 105.
٣١- Ibid.
٣٢- Ibid.
٣٣ Translated by Ritter at Al-Jurjanî A Asrâr al-Balâgha Ed. By H. Ritter 5th ed. (Istanbul: 1954) p. 69.
٣٤- من هنا سيتم استخدام مصطلح الصورة الذهنية على اعتبار أنه مقابل للصورة الحسية. أما كلمة « الجانب العقلي أو الصورة العقلية» فقد استخدمت غالباً للإشارة إلى عقلانية أرسطو كما تظهر في شعر البديع في العصر العباسي.
٣٥- The tamthîl image is defined and discussed in section 2.3 later in this chapter.
٣٦- (In its simplest manifestation the similarity is revealed as existing in two objects only ... But in its more complex form a number of objects are considered as one unit the similarity which they bear to something else resulting from their interaction one with another. The similitude here is analogous to the fusion of two objects which produces a new image different from the images of both individual objects. The images of the objects themselves are modified and transformed, in the process of complete fusion beyond recognition or are even (cancelled out) (tubal) completely ... Op. cit. p. 107.
٣٧- Ibid.
٣٨- Ibid. pp. 107-8.
٣٩- (simile based on a set of sentences conceit complex non-physical simile) Ibid. p. ix
٤٠- For more information see Asfour op. cit. and Mumini, Q, Naqd al-Shir fi al-Qarn al-Rabi al-Hijrî (Riyadh: 1982) pp. 359-61.
٤١- ينظر الرماني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح محمد خلف الله ومحمد سلام (القاهرة: دت)، ص ٨٤.
٤٢- ينظر العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق محمد أبوالفضل وأحمد البجاوي (القاهرة: ١٩٥٢)، ص ٢٧٤.
٤٣- عصفور، السابق، ص ٢٧٣.
٤٤- ينظر التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، تحقيق أمين وصقر (القاهرة: ١٩٥١)، ص ٢٤٠-١.
٤٥- الجرجاني، السابق، ص ٦١-٢.
٤٦- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق م. رضا (القاهرة: ١٩٦١)، ص ٣١٧.
٤٧- القرطاجني، السابق، ص ١٨-٩.

القصيدة العربية الحديثة:
الخروج من نظام الواحدية التمامية

شربل داغر★

قد لا يحتاج الشعر العربي الحديث، ولا شعراؤه ، الى تكريم مقدار احتياجهم في صورة مؤكدة الى الدرس- وهو أفضل التكريم-، الى درس مزيد ومتعدد المقاربات والسبل المنهجية، سواء في اجماليه او في بيئاته المختلفة. ذلك أننا لو استعرضنا واقع هذا الدرس لوجدناه دون ما بلغته هذه «المغامرة» التي بلغت توصلات وانجازات تجعلها حاملة تعبيرية عالية عن الانسان العربي في وجوده.

ان موعد العام ١٩٤٧ وهو الأقرب إلينا، لا يمثل التجديد الناجز، على ما أعتقد، خاصة في القصيدتين الشهيرتين («الكوليرا» للملائكة، و«هل كان حبا؟» للسياب)، الموضوعتين في عام ١٩٤٧، طالما انه لا يجرب سوى تغيرات عروضية، معروفة وسابقة عليه.
ولكي تكتمل أوجه المراجعة، قد يكون لزاما علينا التخفف من مفاعيل مدونات نقدية عديدة سارية، ومن أسسها خصوصا. من هذه الأسس التعامل مع التجديد وفق منظور سياسي- جغرافي.

أوجه التجديد

وقد يكون الدرس التاريخي لهذا الشعر أفقر هذه المساعي المنهجية، بفعل اجتماع عوامل مختلفة، منها خلوص النقد العربي نفسه الى اللسانية بتوجهاتها المختلفة التي أبقت النص وحده، بعد أن أخرجته من السياق ووضعته فوق طاولة الدرس وفق علاقة وجاهية بين النص والدارس. ومنها ضعف الممارسة التاريخية نفسها، حيث ان المسعى الخبري لا يزال قرين التذكر، أو الجمع، أو التأويل الأسطوري و«الشعبوي»، من دون التناول العقلاني له، الذي يقرنه بمعاينة الوقائع وبتعليل أسبابها. أما المقاربات الاجتماعية للشعر والقصيدة فتكاد أن تكون غائبة بالكامل. ما يعزز تفسيرات نقدية سارية تمحض الشعر والشاعر صفات «خارقة» أو «عبقرية»، وتنسب الشعر - من جديد- الى أعمال الجن فعلاً، طالما أن التفسيرات هذه لا تنزل القصيدة في

★ شاعر وأكاديمي من لبنان .

منازل العمل الاجتماعي الذي يتدبره البشر، ومنهم الشعراء أنفسهم.

وجبت، وفق هذا الكلام، العودة الى وقائع الشعر والبحث عما يوجبها، ولا سيما في تغيراتها؛ وهي تغيرات لا تقتصر - وإن تتعين ظاهرياً ووقائعياً - على شؤون تقنية او عروضية او بنائية، إذ تعبّر عن اعتمالات أوسع منها، وفي حراك تاريخي عام. وهو الحراك الذي وضع الشعر، بعد طول احتكام الى مرجعيته المخصوصة، طوال قرون وقرون، في وضعية التغاير التي أوجبتها شروط المثاقفة الواجبة مع أوروبا الغازية والساحرة في آن. حتى ان كاتباً مثل رفاعة الطهطاوي أغوته الأشكال الفنية العديدة في الشعر الاوروبي، وتحقق من أن الشعر لا يقتصر على «عمود» متوارث، بل هو قابل لصياغات مختلفة.

لهذا وجب البحث عن تاريخية لتجديد الشعر العربي تقع في اطار التثاقف، وهو ما تحاشاه كثير من النقاد مكتفياً بملاحظة التغيرات الشكلية وحسب في مبنى القصيدة العربية. فغير ناقد، وغير شاعر عربي كذلك، نظروا الى تجديدات نازك الملائكة وبدر شاكر السياب على أنها «الاولى»، ثم تتالت التصويبات والتصحيحات، سواء في العراق نفسه، او خارجه، والتي كشفت على أن سبيل التجديد العروضي (أي الخروج على بناء البيت المتناظر ذي القافية الموحدة واللازمة) سابق، بل متعدد، ما يشير الى «أوليات» مختلفة. هذا ما قام به النقاد والشعراء أنيس المقدسي ويوسف الصائغ وسلمى الخضراء الجيوسي وسامي مهدي وس.موريه وغيرهم، ممن كشفوا عن تجديدات سابقة، سواء عند المهجريين او أمين الريحاني أو جماعة أبوللو أو الشاعر الأردني عرار او نقولا فياض وغيرهم الكثير. ويمكننا - لو شئنا - استكمال مخطط المراجعة التجديدية هذه، إذ تحقق لنا أن التغيير في ترتيب العروض وتنويعه سابق على القرن العشرين، ويعود الى تجارب القرن التاسع عشر، في قصائد أعداد من الشعراء «العصريين»، من أمثال خليل الخوري ورزق الله حسون وغيرهما.

وقد يكون من الأنسب كذلك البحث في طبيعة هذا التجديد، أو في «أوجهه» المختلفة. ذلك أن النظر النقدي - المتأخر خصوصاً - جعل التجديد، كما مع نازك الملائكة، ظاهرة عروضية مستحدثة ليس إلا. وهو فهم يستدعي عدة تدقيقات؛ منها النظر الى مسألة العروض خارج المنظور القالبي الذي حكم نظرات العديدين من النقاد والشعراء الى التجديدات هذه: فلقد جرى الكلام عن «كسر» العروض، أو عن تنويع القوافي وحسب (وهو ما أسميه بالنظر الى الشأن القالبي فقط)، من دون النظر الى مفاعيل هذا التغير العروضي على المستويات المختلفة في كل قصيدة. ذلك أننا وجدنا ان تغير المبنى العروضي - وان بدا عند بعضهم تنويعات وتشطيرات اتاحها الشعر العربي في عهديه، الاندلسي والعثماني - غير أسساً في الصنيع الشعري، ووجد صيغاً تركيبية ودلالية منوعة ومختلفة في السطر الواحد، كما في علاقات الجمل والسطور الشعرية بعضها ببعض. وهي تغييرات أفاد منها الشاعر وجرّبها، وأتاحها التأليف نفسه (بما أن القصيدة لم تعد «نظما»، وفق ما قاله الجرجاني، لمستويات القصيدة كلها في قالب مضغوط، ووفق توظيفية ترشيدية لها، كما هو عليه الحال في القصيدة العمودية).

موعد العام ١٩٤٧ العروضي تلغيه، إذن، السوابق التجديدية المماثلة له والسابقة عليه، ما يدعو الى تدبير تاريخي آخر يعيد الى التجارب العربية المختلفة حظوظها المختلفة في السبق التجديدي. وهو موعد «ساقط»، إلا أنه يدعو الى التفكير بعوامل أخرى أدت الى تجديد الشعر غير التنويع العروضي، وهي عوامل موجودة قبل العام ١٩٤٧، وإن حافظت القصائد فيها على العروض في صيغه القديمة. ذلك اننا عايشنا في مدى واسع من التجارب الشعرية تعايشاً نزاعياً، فيه عوامل تجديد وعوامل محافظة، في أشكال مختلفة في مستويات القصيدة: تمثّل التجديد، بداية، في عوامل المعنى قبل أن يبلغ لاحقاً عوامل المبنى (وخاصة العروض)، على ما في هذا التمييز بين نوعي العوامل من تسرع والتباس وتداخل. وليس غريباً في هذا المسار الذي يعود، والحالة هذه، الى منتصف القرن التاسع عشر، أن لا يتحقق الانفصال التام، او تجديد مستويات القصيدة كلها، إلا بعد الخروج، ولو المخفف والتنويعي، من العروض - أعتى أبواب المحافظة المحافظة الشعرية وخاتمتها. عند ذلك تكون العودة الى الوراء لازمة تاريخياً لوضع الحداثة في

مدى الحركة التي أوجدتها في اطار المثاقفة، وفي ضلوع الشعر في تعايش (مختلف الأوجه، التآلفية والنزاعية) مع مرجعيتين، عربية وغربية.

هذا يدعو الى التعامل مع القصيدة، لا على أنها نص منسجم ومتوافق، بل على أنها نص متفاوت وله مرجعيات متعددة، قبل أن تتوافر فيه أو تجتمع مستويات التجديد المختلفة. وقد يكون من الأنسب، في هذه الحالة، النظر الى أوجه التجديد في صورة منفردة او متفرقة، فنتوقف عند كل وجه على حدة، فلا يغيب عنها، على سبيل المثال، لا حدوث التغيرات العروضية كلها، ولا دخول القصيدة مضامين جديدة، ولا تجدد سبل الانبناء النحوي والتركيبي: هكذا ميز خليل مطران، على سبيل المثال، في شعر الأمير شكيب ارسلان، بين كونه «حضري المعنى»، من جهة، و«بدوي اللفظ»، من جهة أخرى.

ذلك اننا لو أقمنا مثل هذه المراجعة، لتحققنا في النقد العربي من الاهمال الذي لحق بالشعر «العصري»، ومن المصير البائس الذي فاز به شعر «الحياة» (أو الشعر الرومانسي)، فجرى اسقاطهما من تاريخ الحداثة الشعرية. ويعود ذلك الى حسابات متأخرة، قوامها النظر الى الشعر وفق ما انتهى اليه، أي تدبير تاريخ جديد له يجعل مما وصل اليه الشعر في الستينيات أساس التقويم الشعري.

المراجعة لازمة، إذن، وتدعو الى التأكد من وجود مواعيد مختلفة للتجديد: مواعيد مختلفة في كل بلد وبين البلدان العربية، ومواعيد مختلفة او حظوظ متباينة من التجديد في هذا المستوى او ذاك من مستويات القصيدة: لهذا أقول ان موعد العام ١٩٤٧ نفسه، وهو الأقرب إلينا، لا يمثل التجديد الناجز، على ما أعتقد، خاصة في القصيدتين الشهيرتين («الكوليرا» للملائكة، و«هل كان حباً؟» للسياب)، الموضوعتين في عام ١٩٤٧، طالما انه لا يجرب سوى تغيرات عروضية، معروفة وسابقة عليه.

ولكي تكتمل أوجه المراجعة، قد يكون لزاماً علينا التخفف من مفاعيل مدونات نقدية عديدة سارية، ومن أسسها خصوصاً. من هذه الأسس التعامل مع التجديد وفق منظور سياسي- جغرافي، قوامه تأسيس الدول العربية نفسها، حيث بات لكل دولة تاريخها التجديدي المخصوص. ومن علامات هذا المنظور أيضا قسمة «الأجيال»، التي نلقاها في هذا التاريخ النقدي او ذاك، والتي تقيم أسباب الترابط بين هذا الجيل وذاك.

فلقد بتنا نعرف كتباً نقدية مختلفة تؤرخ للتجديد حسب خريطة «جامعة الدول العربية»، لا وفق تنقلات التجديد نفسه؛ ويتم التعويل بالتالي على الجغرافيا من دون التاريخ ذلك ان بعض نقادنا ومؤرخينا يسارعون الى إنزال الشعراء في سلاسل محلية متتابعة، قوامها تواريخ الميلاد قبل تواريخ النتاجات أحياناً، كما يسعون الى ايجاد أسباب علاقات لقاء وتباعد بين التواريخ هذه من دون تبصر او مراجعة: هل يستحسن، على سبيل المثال، ربط شعر البدايات عند محمود درويش بشعر فدوى طوقان أم بشعر نزار قباني وعبدالوهاب البياتي في آن؟ وهل يستحسن كذلك ربط شعر أدونيس في بداياته بشعر بدوي الجبل وعمر أبوريشة أم بشعر سعيد عقل تخصيصا؟

قد يشير الكلام عن «الواحدية التمامية» الى انتفاء التغير في القصيدة العربية القديمة، وركونه الى مثال واحد ومتماهٍ مع نفسه، فيما لا أطلب ذلك من هذا المفهوم، وإنما أريد منه الاشارة الى تحكم نظام سابق، جماعي، بقصيدة الشاعر وبالحكم عليها

ان هذا المنزع متوقع طالما ان الدول العربية، وفيها كتابها ونقادها، قد سارعوا الى تجهيز «عدة» الدولة الضرورية واستكمال «هيئتها» الوطنية، ومنها عدة الشعر، حتى لو اقتصر الأمر على تجارب معدودة وقليلة التميز والحضور. وفي ذلك أدى الناقد دور «مأمور النفوس» الذي يسجل الميلادات مثل الوفيات، ويقيم شبكات مترابطة وفق المواعيد الزمنية هذه، ويجعل منها أساس التجديد «الوطني» الذي لا محيد عنه في الدولة العتيدة. إلا أن تأسيس هذه المساعي السياسية- الجغرافية يتحقق في أزمنة شعرية تهاوت فيها الحدود او تراجعت، ذلك أنها باتت تعني، في المقام الاول، حدود تأثر وتبادل، وقد تكون واقعة – وهي كذلك في بدايات التجارب خصوصا، لا عند اكتمالها- خارج البلد نفسه، وهو ما نراه في تجارب العديد من الشعراء العرب المجددين، في تلمساتهم الأولى خصوصاً: نزار قباني يرى

الى شعر الياس أبوشبكة، وبدر شاكر السياب والاقرب يلتمس الى علي محمود طه... وماذا نقول عن شعراء لبنانيين عديدين، مثل خليل مطران وغيره، في مصر، وفي أي تاريخ شعري نقدمهم؟

هذا يقود الى النظر الى خريطة التأثرات والتبادلات الشعرية وفق منظور آخر، لا يضبطه موظف الأمن العام، ولا الجمارك، بل تطلبات التناقص التي يطلبها الشعراء، مدركين ان الشعر نفسه يتخفف اكثر فأكثر، في التجارب الحديثة، من المحددات «الوطنية» او السياسية وغيرها التي يتم ربطه بها وإحكام علاقاته بها.

هناك، إذن، علاقات وحدود أخرى غير حدود الجغرافيا والدول، على الرغم من وجود تجذرات محلية لهذه التجربة الشعرية او تلك، في بعض الاحيان. ان هذا السبيل، السياسي- الجغرافي، لا يفي بالغرض طالما أنه يقصر دراسة النتاج الشعري على تصنيفات خارجية («الجيل»، «البلد»...)، وقليلة النفع، فلا تظهر، وفي آن، معالم التحدد في كل تجربة (وقد تكون جماعة شعرية في بلد ما)، ومعالم التبادل (في حال وجودها)، عربياً وأجنبياً، على ما في التحديد، في الحالتين، من مصاعب طالما ان الحدود واهية ومعالم التأثر والتفاعل خفية وحاذقة. فهل نقول، والحالة هذه، إن اساس التجديد قائم بالتالي وفق اعتبارات تقنية- أسلوبية؟

هذا ما سارع الى اعتماده غير ناقد إذ جعل من عوامل او ظواهر تجديد يلقاها في هذه التجربة أو تلك، او مما جمعته المجلات الأدبية فوق صفحاتها من شعراء مختلفين، اساساً قوياً لتعيين التجديد بل لفهمه. وهي معطيات جرى جمعها فوق مكتب النقاد، لا في وقائع التاريخ الشعري نفسه. إذ أننا لا نقوى على إغفال حاصل حركات ثقافية وسياسية وغيرها في هذا البلد أو ذاك، ولا التغافل عن مفاعيلها في تجربة هذا الشاعر او ذاك: لا يمكننا أن نفهم تكوين خطاب عن «لبنان» (شارل القرم، إلياس أبوشبكة، سعيد عقل، صلاح لبكي...)، أو عن «العراق» (محمد مهدي الجواهري، بدر شاكر السياب... حتى الشعراء المتأخرين في العراق) في الخطاب الشعري المعاصر ضمن منظور الشعر «الوطني»، وحسب، ذلك انه قد يجدده ولكنه يتعداه كذلك. وهو خطاب يقوم في تجارب لبنانيين على مقادير من التجريد المثالي، الذي يجعل «لبنان» أشبه بمحتوى من المتعاليات متحقق في الدنيويات، فيما نجد الخطاب عينه في العراق يقوم على تنزيه آخر، ولكنه مختلف، قوامه الحديث عن البلد بوصفه «الضحية» الدائمة والمجردة عما يصيبها من عسف وظلم.

هكذا يمكن التحقق في صورة مزيدة من حصول تأثيرات وتبادلات ذات أساس تقني وأسلوبي، نلقى آخر صورها في انتشار نمط معين لقصيدة النثر في تجارب شعراء عرب عديدين، متأتية من تجارب لبنانية في المقام الاول. كما يمكن الحديث عن تأثير قصيدة اليوناني يانيس ريتسوس على شعراء عديدين ممن اعتنوا بقصيدة «التفاصيل»، كما تسمى. وهو ما يتأكد بفعل الاتصالات المتزايدة وتبادل المعلومات في فضاءات الشعر ومجلاته ووسائطه التعريفية، ولا سيما في دورات الاسواق ومعارض الكتب.

النص والزمن

يفتقر النص العربي الحديث، إذن، الى اوجه درس متعددة تراه في ما قبله، ويحيطه ويبنيه، في آن، أي ان الدرس يفتقر الى اعادة الشعر الى حيث كان، أي في النظام الثقافي والمتعالي، وفي نطاق التداول: فتنويع القافية ليس شأناً تقنياً مثلما نظر اليه البعض، وإنما هو خروج من نظام يتعين في علامة منه. والالتفات الى «التوموبيل» او «التلغراف»، او «المغنطيس» تخل عن موضوعات الشعر الاثيرة، والتفات الى غيرها، الى جديد تبصره العين في الوجود، لا عين الذاكرة والتقليد. خروج متعدد، ومختلف، ومتباين بين هذه البيئة وتلك، بين هذا الشاعر وذاك، وقوامه الابتعاد عن نظام «الواحدية التمامية»، كما اسميه، الذي كان يمحض الثقافة، ومنها الشعر، مثالها وأفقها.

قد يشير الكلام عن «الواحدية التمامية» الى انتفاء التغير في القصيدة العربية القديمة، وركونه الى مثال واحد ومتماهٍ مع نفسه، فيما لا أطلب ذلك من هذا المفهوم، وإنما أريد منه الاشارة الى تحكم نظام سابق، جماعي، بقصيدة الشاعر وبالحكم عليها. فقد كانت هناك أنظمة وقواعد وأغراض تحدد الشعر، وتحدد ممارسته، سابقة

على لحظة الكتابة وتالية على لحظة التلقي. وهو أمر تلقاه في غير صناعة قديمة، يشمل الشاعر مثل المزخرف او المزوق، ويعين ارتضاء «خاصة» الجماعة وتواضعها على هذه الاسس، أي يعين مراتب الذوق والتعيين في الجماعة من نقاد وفقهاء وأمراء وغيرهم: وتشير هذه القواعد المتفق عليها الى تمام صورة الجماعة عن نفسها، فلا يصيبها خدش أو زيغ او اختلال. لهذا فان كسر البناء التناظري للقصيدة القديمة هو أكثر من تخل شكلي عن بناء، وان اكتفت بها بعض التجارب الشعرية في عدد من أمثلتها، إذ يشير في حركته الى ما هو أبعد من ذلك وهو انتهاء القصيدة الى الشاعر نفسه وتكفله بها.

خروجٌ، إلا أن له شكل بناء مختلف للقصيدة العربية. شكلٌ يتعين في تخلص القصيدة من شكلها القالبي المحسوب، وفي بلوغها شكلاً متغيراً عند كل شاعر، بل في كل قصيدة، فلا قصيدة تشبه غيرها، لا في هيئتها الطباعية، ولا في هيئتها التوزيعية لجملها وأسطرها ووحداتها الايقاعية. وعلى الدارس ان يتبع القصيدة بالتالي في كل لفظ، في كل سطر، لكي يتحقق مما تبنيه، إذ أن بناءها لاحق، لا مسبوق بأية حال.

هذا ما ينشئ القصيدة وفق علاقة جديدة ، أجملها في الحديث عن الشاعر والزمن، إذ باتت القصيدة تتعين في عمل الشاعر عليها، وإن يلتقي عمله مع غيره، في ما يتأثر به أو يقترحه على غيره من شعراء. عمل واقع في الزمن، داخلٌ في علاقة معه، لا يعود معها الشعر عملاً نظمياً، بل نوعاً من الممارسة الوجودية، من العمل الموقعي الذي يطلب أثراً في الزمن ، ومع الآخر.

وهو خروج توافرت له أساسا قاعدة مادية تطلقه وتتبناه، تتلقاه وتنشره. قاعدة صنعية أساسا باتت تجعل المدون صنيعاً كتابياً، طباعياً. ما يحتاج الى فحص وعرض ودرس في حد ذاته. إذ لم يتم كفايةً درسُ انتقال تدوين القصيدة فوق حامل مادي من الوراقة الى الطباعة، ومقتضيات ذلك على بناء القصيدة الحديثة في مستوياتها كلها. فنشرُ القصيدة في كتاب، أو فوق صفحات مجلة، وفر اعداداً لها، وانتشاراً مختلفاً لها، يتعدى البلاط او «المربد» أو مجالس العلماء والشعراء او عمليات نسخها وغيرها، ويبني وسطاً تداولياً جديداً لها ينعقد حول «القارئ»، وحول علاقة جديدة، هي العلاقة الانفرادية. ففي مدى القرن التاسع عشر نتحقق من استمرار جلسات الشعراء والعلماء والفقهاء كوسط تداولي نقدي للشعر والشعراء، قبل ان نتحقق من تحول المنشورات الصحفية، بين جريدة ومجلة ودورية، ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الى وسيط حواري واجتماعي جديد ينقل «معارضات» الشعراء و«أحاجيهم» و«ألغازهم» قبل ان تتوجه هذه المنشورات الى «قارئ» لا تعرفه اذ تتوجه اليه.

ان كسر البناء التناظري للقصيدة القديمة هو أكثر من تخل شكلي عن بناء، وان اكتفت به بعض التجارب الشعرية في عدد من أمثلتها، إذ يشير في حركته الى ما هو أبعد من ذلك وهو انتهاء القصيدة الى الشاعر نفسه وتكفله بها

غير أن درس عواقب او مفاعيل دخول الطباعة على القصيدة العربية يتعدى مسألة النشر نفسها، ليشمل بناء القصيدة بمستوياتها كلها: هذا ما سبق لي درسه في الهيئة الطباعية للقصيدة، او في «سياسات» العنوان؛ وهو ما سبق لي درسه كذلك في «تكوين» القصيدة، في بناء «المجموعة» او «الاعمال» الشعرية وغيرها من طرق مثول القصيدة: مثولها في بنيتها نفسها على انه مثول مختلف للقارئ. بات النشر الطباعي للقصيدة معطى ابتدائياً، بل سابقاً، تنبني القصيدة وفق مقتضاه، بل «تستغله» إذا جاز القول، ما تعين في الخروج من «جمالية السماع» الى «جمالية القراءة». هذا ما دعاني في احد كتبي الى القول بأن الشاعر الحديث لم يعد «أعمى»، بل مبصراً وفناناً في «تشكيل» القصيدة، سواء من ناحية توزيع ألفاظها وسطورها فوق الصفحة الطباعية، او من ناحية بنائها الايقاعي الذي لا يقتصر على «نَفَس» الشاعر بل على توالي القصيدة الطباعي. فـ«وحدة البيت»، بمعنى من المعاني، في القصيدة العمودية، شرط ملازم لجمالية السماع، تبعاً لما يسمى بـ«القراءة الصامتة». وهو ما يستطيعه القارئ في تتبع القصيدة، في الكتاب، في المجلة، في تتبع سطورها، إذ يقوم فعله على الغاء الزمن التتابعي بوصفه شريط السماع، لصالح قراءة فردية، قابلة للتقدم كما للتراجع،

للاستعادة كما للقطيعة؛ أي أن القارئ يعول على الزمن، على التغوير فيه، وهو الزمن بمعناه الاجتماعي والتاريخي والتواصلي. يقول الشاعر المغربي محمد مختار السوسي:

«ما الشعر موزون بقافية له

معنى بأسماع الجليس مديدُ

لكنما الشعر الذي إن جاء في

الأسماع يذهب بالفتى ويعود»

هكذا تذهب القصيدة بالفتى وتعود، وباتت وسيطاً تداولياً بينهما؛ وسيط حامل لإبلاغات، لحوارات، متمادية، مما يفتح المعنى على مجال التأويل. هكذا لا تعود القراءة فعل «تلاوة». بل تصبح فعل تأمل وتوقف واستعادة، بعد أن أتيحت للشاعر فرصة بناء القصيدة بناءً يشي باحتمالات تركيب وتكثير للمعنى. هكذا اختفت او قلت أمكنة اجتماع الشعر، مثل الجلسة، او الحفل، لصالح جلسة الانفراد بها: خرجت القصيدة بذلك من القصر الى البيت، ومن «الحلقات» الى التظاهرة والمدرسة، ومن لحظة الخطابة الى لحظة الاستغراق. هكذا بات القارئ شريكاً في القصيدة وأفقاً لها: شريكاً مسبق في الانتاج على أنه أيضاً أفق مرتجى للقصيدة.

هذا يعني ان القصيدة باتت محل انتاج في التواسط الانساني والاجتماعي، في مبثوث المعنى كما في أفقه التاريخي أيضاً. ولقد أعطى النقد لهذا التواسط تسميات عديدة، مثل علاقة الخاص بالعام، والتأثر بالمحددات الحزبية والايديولوجية، او الحديث عن «موقف» الشعر و«التزام» الشاعر، فيما تعبَر هذه التسميات عن موجبات عقد بات طوعياً بين الشاعر والقارئ، يتجدد أو ينقطع عند شراء أي كتاب شعري، او عند الذهاب الى أمسية شعرية. وهو ما يفسر جوانب من «اجتماعية» الشعر العربي الحديث، أي كونه مدونة حافظة لحوار مبثوث، وإسهاماً في الحوار كذلك. غلا أن طلب الحوار لا يخفي مواقع الشعراء أنفسهم اثناء الحوار، إذ يطلبون من الشعر عمليات اجتماعية ورمزية تقوم على التصدر، الذي يعوّل في هذه الأحوال على رسم علاقات رمزية وتعبيرية بين السياسي والتخيلي، وبين الأخلاقي والانشادي. هذا ما جعل النص الشعري «شفافا» في مثوله، كما أسميه.

التكثر والمباينة

هذا ما أجمله في خروج القصيدة من نظام «التمامية الواحدية»، أي من الاحتكام الى نظام لا يرى الشعر إلا في صورة واحدة، وتمامية، أي ناجزة وفق نظام موضوع، سابق، فيما هو يعني تقيد القصيدة لا بمثال بل بمقتضيات يوجبها النظام الثقافي والمتعالي في ضروراته الاجتماعية. يفيض المجال عن تتبع ودرس المقتضيات الاجتماعية التي أوجبت تنظيم الشعر، ولا سيما المدحي، في سلوكات وسياسات، ولا سيما منذ العهد الاموي، وقادت الى تدبر أسس في الصنع الشعري، وفي تذوقه والحكم عليه، جعلت المتنبي، على سبيل المثال، يطلب في نوع من المفاوضات حول موقعه الشعري، عند المثول في حضرة سيف الدولة، الجلوس بدل الوقوف في حضرته. إلا انه مثلٌ نادر إذ بقي الشعر، حتى في الانواع الأكثر بعداً عن اللزوم الاجتماعي في وضعها وتلقيها، مثل الغزل والرثاء، رهين مواضعات واتفاقات، يتباين النقاد في تفضيلها عند هذا او ذاك، على انها محل الحكم الوحيد للشعر. وإن خرج بعضهم عن هذا الاجماع الشعري، فلا يعدو خروجهم ان يكون خروجاً «بديعيا»، أي يقوم على تدبر معالجات فنية، بلاغية، تقنية، جديدة، مشبعة كذلك بتدبر القصيدة تدبراً يستند الى التخييل أكثر من الاتباع والموافقة. ويفيض المجال كذلك عن معرفة ما اذا كانت القصيدة القديمة تتبع الضرورات التي أوجبها طلب الاجماع الشعري، الذي يستند الى شروط المنافسة بين البلاطات، وبين النقاد، في دورتهم الموصولة التي تدبرت أسس المفاضلة، إذ جعلتها تنشأ في البيت الواحد، في الغرض الواحد، مما يمكن حسبانه والحكم عليه.

خرجت القصيدة من هذا النظام وباتت تبتدئ من الشاعر نفسه، بما يعرضه ويقدمه لغيره، بما فيهم النقاد أنفسهم، والقراء كذلك. هذا أوجد قصيدة، بل قصائد متغيرة، متخالفة، يصعب التفاضل الشديد أو المحسوب بينها، وباتت القصيدة «عالماً في حد ذاتها»، كوناً مقيماً في بنيتها المتخيلة، ما أدخلها في التعدد والتنوع والتخالف والمغايرة والتكثر، أي ما اخرجها من الواحدية، ومن التمامية كذلك، إلى التباين والتكثر. هذا ما جعل القصيدة موصولة وقائمة على التغير الزمني، إذ أن ما يحسبه البعض من الشعراء والنقاد في باب التميز

الفردي، بل العبقري، لدى هذا الشاعر أو ذاك، لا يعدو كونه التحقق الأمثل لعلاقة مفتوحة ومطلوبة مع الزمن، بوصفه منبت التغير والحدوث والتجدد والتفرد بالتالي. هذه الصلة بالزمن تكفل القصيدة، إذ تجعل الشاعر قواماً عليها، فتبتدئ القصيدة من ملكته، من تدبيراته، من كون النص صنيعاً بين يديه. وهو بقدر ما يعين الخروج من «واحدية تمامية»، يعين «فردانية قيد التبلور»: الواحد عينه اعتقاداً ونظاماً وقواعد، الذي يطلب من الشعر (وغيره) أن يأتي موافقاً لنظام من المتعاليات لا يستقيم الا بالتمامية نفسها، أي بخلوصه من أي عطب أو تعدد او تشوه يدخله من مجرد المغايرة، او التباعد مع تمامية النظام الواحد.

ابتداء القصيدة من الشاعر، إذن، ما يعني انها باتت مثل القماشة للمصور، سطحاً مادياً لا حاملاً للتعبير وحسب. أي أن الشاعر لا يطلبها لقول ما يريد، وإنما بات يعرف كذلك أنها حاصل يتدبره بالعمل، أي بما يصرفه للألفاظ والسطور والمقاطع من معالجات وحلول ومصائر. وهو ما يجد صوره وهيئاته المادية واللفظية المتكثرة في التفعيلية الإيقاعية المتنوعة، أو في الخفاء المتباين للايقاعية النحوية في «القصيدة نثرا» او «القصيدة بالنثر» (كما استحسن تسميتها وفقا لأصلها الفرنسي). وهذه الحرية المكتسبة على حساب النظام يذهب بها الشاعر أبعد من ذلك، إذ ينطلق منها صوب التخييل، صوب مجهول التراكيب والدلالات. بل يمكن القول ان القصيدة الحديثة تكاد أن تعطل قدرة الافصاح في اللغة، وتبلبل «صوابية» المعنى التي كانت للقصيدة القديمة. وهو خروج آخر من التمامية عينها، إذ أن الشاعر لم يعد يطلب الموافقة بين اللفظ وخارجه، إذا جاز القول، أي بين اللغة والواقع، وإنما يسعى الى ما تقوله الألفاظ أبعد من مراميها الواعية او المقصودة، صوب تخييل مفتوح على التكثير، وعلى تسرب المعنى، لا على تركزه.

هذا ما أوجب اجتماعية أخرى للقصيدة الحديثة، تقيمها في علاقات وتبعاً لمواقع متغيرة، متعددة بل متخالفة. وهي اجتماعية تتعين في قطاعي التعليم والصحافة خصوصاً، إلا انها تسعى الى عقد صلات مع خارجها الاجتماعي، يمكن التدليل عليها في استهدافات الصوت الشعري من أقواله، أي ما تطلبه في خارجها. فهناك صوت شعري يطلب من القصيدة أن تكون «وحياً صادقا» مثلما وصفها الشاعر المغربي محمد القري (-١٩٣٧)، أي استمداد الشعر من الموقع النافذ، ما يصل الشعر بمصدرين: قديم وطالب للتصدر باسم الشعر، وجديد وهو الاستمداد والتعين في الحوارية الاجتماعية (وصفة الصدق هذه طلبها غير شاعر، مثل المغربي محمد بن العباس القباج الذي قال بدوره ان الشعر «صورة صادقة لخلجات نفس صاحبه»: صوت يطلب التصدر على انه موافق لغيره، وصادق في ما يعبر به عنهم. وهناك صوت شعري آخر يذهب وجهة اخرى في طلب التواصل، إذ يعلن مثل الشاعر المغربي محمد مختار السوسي: «لم لا أقول الشعر كيف أريد»، ما يؤسس القصيدة على قول فردي في منطلقه، والتحاور على أساس تعاقدي بين متكلم ومخاطب، لا بين خطيب- متصدر وقوم في حفل جمعي. وهناك صوت شعري ينأى بالقول الشعري الى منابت ومناخات أخرى، بعيدة عن الحفل والتظاهرة، والغرفة الحميمة، طلباً لهواء التغير في الشارع، او في المقهى (إذا طلبتُ التعيين). وهناك صوت شعري يبتعد بالمعنى الى صفحة الكتابة نفسها، وربما الى الصفحة الالكترونية نفسها، طالباً منها ان تكون ماثلة وشفافة في آن، وفق علاقات معقدة بين التغييب والجلاء الانسانيين. وهناك أصوات تغور، بل تخفي الينابيع التي تنهل منها.

أصوات تطلب الكلام العالي، وبعضها الصراخ؛ أو تطلب المساررة او المكاشفة او البوح او التشكي المستغرق في لججه؛ أو تطلب إطلاق الكلام باتجاه أصوات خافية... أصوات تنبئ بما هو ابعد من «التواصل» كما تتحدث عنه بعض الدراسات، إذ تنشر المعنى مثلما تستعيده وفق مبان تخييلية باتت تحيد عن تمامية مطلوبة ومستهدفة بين القصيدة والنظام المتعالي والثقافي، وتحيد كذلك عن «صوابية» مطلوبة ومستهدفة بين القصيدة وخارجها.

هكذا باتت القصيدة تزيغ عن أن تكون مبنية وفق قواعد، وجعلت من صنعها الخاص، بل من لهوها، من عبثها بالنظام، غرضاً للشعر. هكذا بات الشاعر لاعب نرد، وفق استعارة مالارميه، على أن القصيدة حجره الذي ينقلب على الصفحة بتدافعات اللاعب في الوجود نفسه.

العاذل وتجلياته في الشعر الصوفي

عباس يوسف الحداد★

إن عين الإصلاح عند العاذل هي عين الإفساد عند الصوفي، وفي هذا التباين علة تحول الصديق إلى عاذل، وقد ارتبط التحول في العلاقة بين الأنا والصديق العاذل بتحول الأنا نفسها من الثنوية إلى التوحيد، مما يوجب وقوع المباينة بين صاحب الظاهر وصاحب الباطن.

★ باحث وأكاديمي من الكويت .

الفقيه والصوفي كلاهما عاذل ومعذول، ولهذه العلاقة المتوترة مظهران:

أولهما: مظهر اعتقادي يتجلى في رؤية كل منهما للعلاقة بين الحقيقة والشريعة، وبين فقه الظاهر وفقه الباطن، أما ثانيهما: فيتمثل في تجليات هذه العلاقة في الخطاب الشعري كما تصوره القصيدة الصوفية.

ويهدف هذا المبحث إلى التوقف بالدراسة عند هذين المظهرين فيستجلي:

أولا: أسس الخلاف بين النظرتين ويُعَيِّن الأصول الفقهية والشرعية التي يستند إليها الفقيه في موقفه من التصوف، ثم يعمد ثانيا: إلى الوجه الفني الذي ينعكس به هذا الخلاف في القصيدة الصوفية؛ ليستكشف صورة الفقيه في القصيدة والكيفيات التي اصطنعها الشاعر الصوفي لصياغة منطق العاذل الديني، والردِّ عليها بما يخضع للمقتضيات الشعرية لغة وصياغة، وتصويراً، وتأثيراً.

ونبدأ الآن بمعالجة القضية في مظهرها الأول وهو المظهر الاعتقادي كشفاً لجذور الإشكال، وتأصيلاً لجوهر الخلاف.

اقترن التصوف في بدايته بالزهد، إذ كانت السمة الغالبة على أهل التصوف هي الزهد في الدنيا، والانعزالية والانقطاع عن مخالطة الناس، حتى بات التصوف مظهراً آخر للزهد، وقد حدا ذلك بأبي عبد الرحمن السلمي (ت٤١٢هـ) إلى أن يحصر شرائط التصوف ويحدده بأنه «ما كان عليه المشايخ المتقدمون من الزهد في الدنيا والاشتغال بالذكر والعبادة والغنى عن الناس... »(١). وقد تابع ابن خلدون (ت٨٠٨هـ) السلمي في تعريفه وحَدِّه للتصوف في

مبدأ نشأته، فقال: «الصوفية.. أصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة وجاه،..»(٢).

فالعلاقة ما بين الزهد والتصوف تجعل الأول أصل الثاني، إذ يتقاربان إلى حدّ التطابق، ويتفقان في كونهما انقطاعاً عن الخلق، وانشغالاً بذكر الحق، أو كما قال إبراهيم بن أدهم موصياً: «اتخذ الله صاحباً، وذرْ الناسَ جانباً»(٣).

وبذلك كان الزهد هو جوهر التصوف في نشأته وبدايته(٤)، حتى إنّ أوّل من لقب بالصوفي في بغداد كان يدعى أبا هاشم الزاهد(٥).

وعند النظر إلى الطبقة الأولى من الصوفية في أقوالهم وأحوالهم - كما وردت عند أبي عبد الرحمن السلمي - نراهم جميعاً يتشحون بالزهد مسلكاً وبالأخلاق سلوكاً، وجُلّ أقوالهم وأفعالهم منصبة على الأخلاق، تأسياً بالرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ودعوته إلى الأخلاق، إذ قال: «إنما بُعثتُ لأتمم مكارم الأخلاق»(٦). ومن هذا الباب اتحد التصوف بالزهد، واتصفت الطبقة الأولى من رجال التصوف بالصوفية الزهاد.

لم تلق هذه الدعوة الكريمة التي حضّ عليها التصوف الإسلامي معارضة أو رفضاً من الفقهاء الذين عاصروا الطبقة الأولى من الصوفية، بل كان معظم الفقهاء يجلّون صوفية عصرهم ويقدرونهم تقديراً خاصاً، ويوافقونهم على معظم أقوالهم وعلى جُلّ أفعالهم بما هي سلوك قويم يعتمد الكتاب والسنة من جهة، ويسعى إلى التخلص من الشوائب، والارتقاء بالنفس البشرية والسمو بها من جهة أخرى.

وربما كان وجه الافتراق بين الزهد والتصوف يكمن في غاية كل منهما، فإذا كان الزاهد يتعبد طمعاً في الجنة وخوفاً من النار، فإن الصوفي يعبد الله محبة فيه ورغبة في الاتصال به(٧).

غير أن السلوك الصوفي في أواخر القرن الثالث الهجري قد نحا بالتصوف منحى جديداً، إذ لم يقف عند حدّ الزهد سلوكاً بل صار رجاله يتحدثون عن مواجيدهم بلغة التجريد، وراحوا يسكون مصطلحاتهم ويتعاملون مع التصوف بما هو «علم» فظهرت مصطلحات كالجمع والفرق، والإطلاق والتقييد، والاتصال والانفصال، هذا فضلاً عن تأويلهم للنصوص القرآنية والأحاديث النبوية تأويلاً يخالف المعهود من تفسير وبيان، وربما كان صادماً للفهم السائد للنصوص آنذاك.

وقد أثار ذلك حفيظة الفقهاء من بعد، فراحوا يحاكمون التصوف بأثر رجعي معتمدين على حديث «البدعة» الذي جاء عن الرسول صلى الله عليه وسلم، حين قال: «إن خير الحديث كتاب الله، وخير الهدى هدى محمد، وشرّ الأمور محدثاتها، وكل بدعة ضلالة.. »(٨).

وقد تطور مفهوم «البدعة» من خلال هذا الحديث النبوي الشريف على يد الفقهاء ليصبح مصطلحاً فقهياً يطلق على كل مخالفة لاتباع سنة النبي، وكان الشافعي - رحمه الله- يرى «أن كل مستحدث يخالف القرآن أو السنة أو الأثر بدعة تؤدي إلى الضلال»(٩)، وكان الحنابلة من أكثر المذاهب الإسلامية تشدداً في مفهوم البدعة، إذ يرون على المؤمن وجوب الأخذ بالاتباع «اتباع السنة» ورفض الابتداع.

وليس من قبيل المصادفة أن يكون معظم من ناهض التصوف ووقف منه موقفاً متشدداً في تاريخه الطويل هم من الحنابلة، كابن الجوزي (٥٠٨ - ٥٩٧هـ) وابن تيمية (٦٦١ - ٧٢٨هـ) وابن القيم الجوزية (٦٩١ - ٧٥١هـ).

وما لبث التصوف أن بدأ بترسيخ الجانب الاعتقادي (الأيديولوجي)، والانتقال من مرحلة السلوك البسيط القائم على الزهد، إلى مرحلة التأسيس لفكر صوفي يقوم على وجهة نظر اعتقادية ترى أن لكلّ ظاهر باطناً، ولكلّ شريعة حقيقة، وأن تأويل النصوص القرآنية يعين على فهم الوجود، ويعمق لدى المؤمن رؤية روحية ترتقي بصاحبها في مدارج المعرفة إلى غير ما نهاية في مقابل ثبات الرؤية المادية الظاهرية للوجود.

ولم تكن رؤية الصوفية في هذا القول مقطوعة الصلة بجذورها السلفية، فلقد رُويَ أن الإمام علياً قال لعبد الله بن عباس - رضي الله عنهما- حين أرسله لجدال الخوارج: «لا تخاصِمْهُم بالقرآن، فإن القرآن حَمّالٌ ذو وجوه.. »(١٠). ومقتضى هذا النص العلويّ أن الدلالة في القرآن لا تحصرها دلالة العرف في الكلمات، ولا تحبسها اجتهادات النحاة في الإعراب بما هي كلمات الله، «ولو أنما في الأرض من شجرةٍ أقلامٌ والبحرُ يَمُدُّهُ من بعده سبعةُ أبْحُرٍ ما نَفِدَتْ كلماتُ الله إنّ الله عزيزٌ حكيم»(١١).

فليس الأمر إذاً في شأن التأويل مقصوراً على الصوفية دون غيرهم، بل هو ضرورة تقتضيها مواجهة النص القرآني اللامحدود بالاجتهاد البشري المحدود.

من هنا سعى الصوفي من منظوره إلى فهم الشريعة فهماً لا يقفها على الجوارح وحسب، ولا يحبسها على ظاهر قيام الإنسان، أو يربطها بحركات البدن، وإنما أخذ يرتقي بها إلى ما وراء البدن، ويربطها بالقلب وعالم الفكر، فطالب الحقيقة ذو قلب مشغول بالله على الدوام، ومن هنا لا تنحصر قضية الحلال والحرام - على سبيل المثال- عند حدّ رؤية الفقهاء والمشرعين لفقه البدن، وإنما تنتقل في الفكر الصوفي إلى ما

يمكن أن نسميه «فقه القلب» أو «فقه الروح»(١٢).
لقد صَرف الفقهاء – من المنظور الصوفي – جُلَ اهتمامهم إلى المظهر المادي من الإنسان، وأهملوا المظهر الروحي الذي لا تقوم المادة إلا به، أما الصوفية فقد أخذوا على عاتقهم الاعتناء بالروح وتزكية النفس وأسسوا من خلاله عقيدتهم ومنطلقهم الأيديولوجي في فهم الدين والعالم والوجود.
وانتهى الصوفية إلى ضرورة نشدان الكمال بالنظر إلى الإنسان بما هو مادة وروح، فإذا كانت الشريعة تُنظم علاقة الإنسان بوجوده المادي، فإن الحقيقة تُنظم علاقة الإنسان بوجوده الروحي، فلا حقيقة من دون شريعة، ولا شريعة من غير حقيقة، إذ الشريعة والحقيقة هما وجها الدين. وقد نبه الإمام أبو حامد الغزالي (ت٥٠٥هـ) في كتابه «الإحياء» على ذلك قائلاً: «من قال إن الحقيقة تخالف الشريعة أو الباطن يخالف الظاهر، فهو إلى الكفر أقرب منه إلى الإيمان»(١٣). «فإقامة الشريعة بدون وجود الحقيقة محال، وإقامة الحقيقة بدون حفظ الشريعة محال، ومثلهما كمثل شخص حي بالروح، فعندما تنفصل عنه الروح يصير جيفة، وتصير الروح ريحا، فقيمتهما في اقترانهما ببعضهما البعض. وكذلك الشريعة تكون بدون الحقيقة رياء، وتكون الحقيقة بدون الشريعة نفاقا، يقول تعالى: «والذين جاهدوا فينا لنهدينهم سبلنا»(١٤)، فالمجاهدة شريعة، والهداية حقيقة، والأولى هي حفظ العبد لأحكام الظاهر على نفسه، والثانية هي حفظ الحق لأحوال الباطن عن العبد. والشريعة من المكاسب، والحقيقة من المواهب» (١٥).
وقال أبو سعيد الخراز: «كل باطن يخالف ظاهراً فهو باطل» (١٦).
لقد تحول التصوف من السلوك إلى التأسيس للعقيدة الصوفية، ومحاولة الترسيخ لهذه العقيدة من خلال التأليف والتصنيف، وكان من أبرز ما ألف في علم التصوف رسالة الإمام القشيري (ت٤٦٥هـ) و«اللمع» للسراج الطوسي (ت٣٧٨هـ)، و«التعرف لمذهب أهل التصوف» للكلاباذي (ت٤١٢هـ)، وينضاف إلى ذلك «طبقات الصوفية» لأبي عبد الرحمن السلمي (ت٤١٢هـ) وتفسيره للقرآن الذي يُعَدّ أول تفسير صوفي للقرآن.
كانت جُلّ المؤلفات رَدّاً بطريق غير مباشر على من أفتى من الفقهاء بفساد الطريق الصوفي، وَكفَّر أصحابه، وظَاهَر على صلب الحلاج، وراح يخلط في عقيدة الصوفية بين الحقيقة والدعوى، ومن ثم نَبّه الطوسي في مقدمة كتابه على هذا الأمر قائلاً «وينبغي للعاقل في عصرنا هذا أن يعرف شيئاً من أصول هذه العصابة (الصوفية) وقصودهم، وطريقة أهل الصحة والفضل منهم حتى يميز بينهم وبين المتشبهين بهم، والمتلبسين بلبسهم، والمتسمين باسمهم حتى لا يغلط ولا يأثم، لأن هذه العصابة – أعني الصوفية – هم أمناء الله عز وجل في أرضه... واعلم أن في زماننا هذا كثر الخائضون في علوم هذه الطائفة، وقد كثر أيضاً المتشبهون بأهل التصوف، وكل واحد منهم يضيف إلى نفسه كتاباً قد زخرفه، وكلاماً ألفه، وليس بمستحسن منهم»(١٧).
وفي هذه الكلمات التي افتتح بها الطوسي كتابه بيان واضح يعبر عمَّا حاق بدعوة أهل التصوف من عند عامة الناس من لبس وغموض، اختلط به الصوفي الذي أقام تصوفه على الكتاب والسنة، بمن راح يدعي التصوف حتى صار مظهراً باطلاً عليه، وتوقف الفقيه عند المنحرف المدعي، وراح ينتقد التصوف من خلاله من غير تعرف أصل المذهب وشيوخه، وربما كان هذا أصل الأسباب الحافزة إلى تأليف كتب البدايات الصوفية، تلك التي ما برحت تترجم لرجال الطريق، وتبين ارتباطهم بالكتاب والسنة، وتوضح صحيح عقيدتهم الدينية، وعدم خروجهم لفظاً أو معنى عن حقيقة الدين. وقد بين القشيري ذلك في مقدمة رسالته، قائلاً: «اعلموا أن شيوخ هذه الطائفة بنوا قواعد أمرهم على أصول صحيحة في التوحيد، صانوا بها عقائدهم عن البدع، ودانوا بما وجدوا عليه السلف وأهل السنة من توحيد ليس فيه تمثيل ولا تعطيل... وأحكموا أصول العقائد بواضح الدلائل ولائح الشواهد»(١٨).
إن في إشارة القشيري إلى صيانة أهل التصوف لعقائدهم من البدع واتباعهم لما وجدوا عليه السلف وأهل السنة ردًا ضمنياً على الفقيه الذي ما برح يخرج الصوفي عن الملة ويحاول وصم سلوكه وأقواله بالبدعة.
وقد شهدت العلاقة بين الفقيه والصوفي تحولاً ظاهراً بعد عصر الطبقة الأولى من الصوفية، حتى إن ما لم يكن منكراً من معاصريهم من الفقهاء بات بدعة ذميمة عند المتأخرين منهم.
وأفرد ابن الجوزي في أول كتابه «تلبيس إبليس» باباً في «ذم البدع والمبتدعين» عرف فيه البدعة، وأسس للمصطلح الفقهي بما يناسب رؤيته الفقهية، قائلا: «البدعة عبارة عن فعل لم يكن فابتُدِع، والأغلب في المبتدعات أنها تصادم الشريعة بالمخالفة، وتوجب التعاطي عليها بزيادة أو نقصان، فإن ابتدع شيءٌ لا يخالف الشريعة ولا يوجب التعاطي عليها فقد كان جمهور السلف يكرهونه وكانوا ينفرون من كل مبتدع وإن كان جائزاً حفظاً للأصل وهو الاتباع»(١٩).

فالاتباع عند ابن الجوزي هو الأصل، والابتداع مرفوض لأنه طارئ مخالف، وبهذا يجعل الصوفي وغيره في زمرة المبتدعين المخالفين للاتباع، ويرفض جميع أفكارهم، لأنها مخالفة للاتباع الذي هو الأصل المعتمد.

وهكذا أخلص ابن الجوزي في كتابه «تلبيس إبليس» قسماً كبيراً لنقد مذهب الصوفية، وكيف أنهم سموا علم الشريعة بالعلم الظاهر، وهواجس النفوس بالعلم الباطن، وجعلوا الأول وقفاً على الفقهاء، أما هم فقد استأثروا بالعلم الثاني، محتجين بما ينقل عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: «علم الباطن سر الله عز وجل، وحكم من أحكام الله تعالى يقذفه الله عز وجل في قلوب من يشاء من أوليائه»(٢٠)، وقد ردَّ ابن الجوزي هذا الحديث بأنه لا أصل له عن النبي صلى الله عليه وسلم، كما أن في إسناده مجاهيل لا يعرفون.

ثم نقد ابن الجوزي الكتب الأساسية في التصوف وأصحابها، وأخصها كتاب «طبقات الصوفية» لأبي عبد الرحمن السلمي (ت٤١٢هـ)، و«اللمع» لأبي نصر السراج الطوسي (ت٣٧٨هـ) و«قوت القلوب» لأبي طالب المكي (ت٣٨٦هـ) و«الحلية» لأبي نعيم الأصبهاني (ت٤٣٠هـ) و«الرسالة القشيرية» لأبي القاسم القشيري (ت٥٠٥هـ)، وعلل السبب في تصنيف هؤلاء لهذه الكتب بـ«قلة علمهم بالسنن والإسلام والآثار وإقبالهم على ما استحسنوه من طريقة القوم»(٢١).

ويرى ابن الجوزي أن التصوف كان رياضة نفس ومجاهدة طبع عند الشيوخ الأوائل، إلا أن ذلك الوقت قد مضى، وجاء قوم من الأدعياء تلبس إبليس عليهم فصدهم عن العلم وأراهم أن المقصود به العبادة والعمل «وقد كان أوائل الصوفية يقرون بأن التعديل على الكتاب والسنة، إنما لبّس الشيطان عليهم لقلة علمهم»(٢٢). وربما كان التعديل على الكتاب والسنة الذي قصده ابن الجوزي هنا هو أن الصوفية فعّلوا عملية التأويل للنصوص فجاءوا بمعان لم تكن معهودة عند الفقهاء، وبمفاهيم لم تكن مطروقة عند الصوفية الأوائل.

لقد أرسى ابن الجوزي في كتابه «تلبيس إبليس» القواعد الأساسية في نقد الصوفية و«رصد التطور العكسي لتاريخ التصوف الإسلامي وانحرافه عن المفهوم الأخلاقي والزهدي الذي ساد عند الصوفية الأوائل، وسقوط القيم الأخلاقية التي قال بها الأوائل والقول بنظريات مخالفة كالحلول والاتحاد»(٢٣)، كما وضع الإطار النظري المنهجي في الاتباع والابتداع الذي سيكون الدعامة الأساسية في نقد الفكر الصوفي والذي سينهض عليه – بعد ذلك – نقد شيخ الإسلام ابن تيمية (ت٧٢٨هـ) للفكر الصوفي والممارسات الصوفية، حيث كان من أبرز من تصدى من الفقهاء للفكر الصوفي ونقده بين السابقين واللاحقين.

تمثل مصنفات ابن تيمية (ت٧٢٨هـ) مجمعاً لتراث الجدل العقدي الذي عالج جميع قضايا الدين من مناظيرها المختلفة، فقهية وصوفية وكلامية وفلسفية. ولقد أتاحت هذه المعرفة المحيطة لابن تيمية قدراً من سماحة الفكر، وبصراً ونفاذاً كانا يعصمانه في كثير من الأحيان من الخوض في التسفيه، أو التورط بالخروج من نقد التفكير إلى الحكم بالتكفير إلا في عدد من القضايا التي رأى فيها – من وجهة نظره – مخالفة صريحة لأصول الدين لا يشوبها احتمال ولا يتطرق إليها شك.

ان وجه الافتراق بين الزهد والتصوف يكمن في غاية كل منهما، فإذا كان الزاهد يتعبد طمعاً في الجنة وخوفاً من النار، فإن الصوفي يعبد الله محبة فيه ورغبة في الاتصال به

من هنا لم تختلف طريقة ابن تيمية في نقد الصوفية عن طريقة سابقيه، إذ ميز بين الأوائل والمتأخرين من أهل التصوف، وكان له رأي حسن في أبي طالب المكي صاحب كتاب «قوت القلوب»، قال: «وأبو طالب أعلم بالحديث والأثر وكلام أهل علوم القلوب من الصوفية وغيرهم من أبي حامد الغزالي، وكلامه أسدُّ وأجودُ تحقيقاً وأبعد عن البدعة»(٢٤). كما كان له رأي حسن في أبي عبد الرحمن السلمي مصنف الصوفية ومن رواة الحديث(٢٥)، وقال عن طبقاته: «... والذي جمعه الشيخ أبو عبدالرحمن في تاريخ أهل الصفة وأخبار زهاد السلف وطبقات الصوفية يستفاد منه فوائد جليلة»(٢٦)، كما كان يستشهد بأقطاب الصوفية من مثل: الجنيد والششتري وعمر بن عثمان المكي وعبد القادر الجيلاني والشيخ أبي مدين والشيخ أبي الوفا والشيخ رسلان وغيرهم(٢٧).

بل إن حبّه للإنصاف وإيثاره للقسط في الأحكام أفضى به إلى امتداح قطب صوفي كبير مثل محيي الدين بن عربي (ت٦٣٨هـ) في بعض ما ذهب إليه(٢٨)، وإن بقيت هُوَّة الخلاف الفكري بينهما واسعة المدى، عميقة الغور.

ولقد وضع ابن تيمية أصلاً عاماً يحكم الخلاف القائم بينه وبين ما عدّهم من أهل البدع، فقال: «فالسالك طريق الفقر والتصوف والزهد والعبادة إن لم يسلك بعلم يوافق الشريعة، وإلا كان ضالاً عن الطريق، وكان ما يفسد أكثر مما يصلحه، والسالك من الفقه والعلم والنظر والكلام إن يتابع الشريعة ويعمل بعلمه وإلا كان فاجراً ضالاً عن الطريق، فهذا هو الأصل

الذي يجب اعتماده عند كل مسلم»(٢٩).

وفي هذا النص يجعل ابن تيمية العلم الموافق للشريعة عاصماً للسالك في طريق التصوف والزهد والعبادة، كما أنه العاصم للسالك في الفقه والعلم والنظر والكلام، فبهذه الموافقة للشريعة يعتصم الصوفي والفقيه والمتكلم وإلا كان قاطعاً لصلات نسبه بأصل الدين.

ونحسب أن مقالة ابن تيمية تعبيرا عمّا هو مناط الإجماع بين أهل الدين على اختلاف مناهجهم وأفكارهم، ويبقى الخلاف في موجب هذا الأصل والتفريع عليه عند كل طائفة منهم.

وابن تيمية يضع لنا في بعض نصوصه ميزاناً ينماز بإقامته فرقا ما بين المشروع وغير المشروع في أمر الزهد خاصة وفي أمور العقيدة على جهة العموم، فيقول: «والزهد المشروع ترك ما لا ينفع في الدار الآخرة، وأما كل ما يستعين به العبد على طاعة الله فليس تركه من الزهد المشروع، بل ترك الفضول التي تشغل عن طاعة الله ورسوله هو المشروع، وكذلك في أثناء المائة الثانية صاروا يعبرون عن ذلك بلفظ «صوفي»، لأن لبس الصوف يكثر في الزهاد»(٣٠).

غير أن ابن تيمية حيث حدَّ الزهد بأنه تركُ ما لا ينفع في الدار الآخرة قد فتح الباب على مصراعيه لاختلاف الأنظار، وأبقى الأمر على قدرٍ غير قليل من النسبية، فمن الأمور ما قد يوجب الصوفي على نفسه تركها إذ هي عنده مما لا نفع منه في الدار الآخرة، ولكنها قد لا تقع عند الفقيه في هذا الباب وعكس ذلك أيضاً صحيح.

فقياس الأمور بقياس النفع والجدوى يختلف باختلاف المدارج، ومن هنا كانت تلك المقالة المشهورة بين أهل التصوف: «حسنات الأبرار سيئات المقربين»، وهكذا بقي للخلاف بين الفقيه والصوفي مجال. وإذا كان الأصل العام مما لا يقع فيه الخلاف، فإن مجال الخلاف واقع في تنزيل الأصل على مفردات المسائل، وفي تعيين المصادقات الداخلة تحت المفهوم.

وإذا كان ابن تيمية قد أحسن الظن بمتقدمي الصوفية فقد وقف من متأخريهم موقف المناهضة والمناقضة(٣١)، إذ رأى في مصنفاتهم العقدية وإبداعاتهم الشعرية جنوحاً إلى ما ينكره من القول بالحلولية والاتحادية ووحدة الوجود(٣٢)، وقد حمله هذا على أن يُعالنهم بالخصومة والإنكار ويصرح في أقواله وفتاويه بإخراج القائلين بهذه العقائد من حوزة الملة وبنسبتهم من جرائها إلى صريح الكفر والفسوق عن أمر الدين(٣٣).

لقد ظهرت حدة الخلاف مستعلنة من خلال ما تردد في أقوال ابن تيمية، ومن بعده تلميذه ابن قيم الجوزية(٣٤) (ت٧٥١هـ) بوصفهما أعلى الأصوات الفقهية وأجهرها في ساحة الخلاف، من نعت لمن ينتسبون إلى القول بالحلول والاتحاد ووحدة الوجود بتعطيل الصانع وجحود الخالق، والجمع في أقوالهم بين كل شرك في العالم، ومن ثم فالقائلون بذلك عندهما ملاحدة وزنادقة ومنافقون ومرتدون، إلا أنه مما يحسب لابن تيمية أنه كان على صرامته في الحكم يتجه في الغالب الأعم إلى تغليظ القول دون القطع بتكفير القائل إلا ما كان من شأنه مع العفيف التلمساني(٣٥)، وكثيراً ما كان يأتي ذكر أحدهم فيقول بعد استعراض أقواله: «والله تعالى أعلم بما مات الرجل عليه»(٣٦).

وقد سلك برهان الدين البقاعي (ت٨٨٥هـ) مسلك سابقيه في ذم الصوفية ونقد فكرهم وسلوكهم، فصنف رسالتيه «تنبيه الغبي في تكفير ابن عربي » سنة ٨٦٤هـ، و«تحذير العباد من أهل العناد ببدعة الاتحاد»(٣٧) سنة ٨٧٨هـ، وعزا سبب تأليفه للرسالتين إلى اضطراب الناس في ابن عربي وابن الفارض، وأنه أراد أن يوضح من أمرهما ما استغلق، فكفر ابن عربي جَلِيٌّ في كتابه الفصوص، أما ابن الفارض في تائيته فقد تابع ابن عربي وكان يرى البقاعي أن التائية ما هي إلا نظم شعري للفتوحات المكية، وترجع أهمية الرسالتين إلى أنهما يسجلان أسماء المنكرين لابن عربي وابن الفارض قولهما بالحلول والاتحاد والوحدة، فقد أورد البقاعي فيهما نحوا من أربعين اسما من أسماء الفقهاء والمشايخ المعترضين على ما ذهب إليه ابن عربي وابن الفارض ومن تابعهما من الصوفية.

ولم يقتصر الهجوم على الصوفية على الفقهاء من أتباع المذاهب الأربعة فحسب، وإنما تجاوزهم إلى فقهاء الزيدية، فهذا صالح بن مهدي المقبلي (ت١١٠٨هـ) من أعيان الفقهاء الزيدية في القرن الحادي عشر الهجري يرفض السلوك الصوفي والعقيدة الصوفية من جهة أنها رهبنة وابتداع لمصطلحات من مثل: شريعة وطريقة ورسوم وحقيقة، تفسير وتأويل، ظاهر وباطن، كما يرفض وحدة الوجود التي قال بها ابن عربي وتجلت في كتب تلميذه عبد الكريم الجيلي (ت٨٠٥هـ) قائلا: «ويزداد الهول في كل قرن إلى أن انتهى الشأن إلى ابن الفارض وابن سبعين وابن عربي وأضرابهم لم يقنعوا بتلك الدعاوى الشنيعة، ولا ساغ لهم احتشام الشريعة، وهذه كتبهم الفتوحات والإنسان الكامل والفصوص وأشعار ابن الفارض التائية والخمريات وغير ذلك»(٣٨).

ولم يزل الصراع قائماً إلى يومنا هذا بين الفقهاء وأتباعهم من جهة والصوفية من جهة أخرى، وقد تجلى هذا الصراع في الكثير من الكتب التي صدرت في العصر الحديث، واستأنفت ما

كان بين أسلاف الفريقين من دعوى ورد ومن نقد ونقض فيما تواردوا على مناقشته من قضايا الخلاف(٣٩).

يستبين لنا مما تقدم أن الجدل الاعتقادي هو المجال الأظهر لبيان قضايا الخلاف بين الصوفية والفقهاء حتى القرن السادس الهجري، ولم يكن للقصيدة الصوفية في ما قبل هذا القرن دور واضح أو إسهام في مجمل قضايا الخلاف، إذ انصرفت القصيدة الصوفية إلى التعبير عن الابتهالات والمواجيد لتحقيق الارتقاء بالنفس وتزكيتها والعروج بها إلى مدارج الكمال.

ومن المتوقع في شأن أيّ علاقة يكون طرفاها الحدِّيان في الذروة من تناقض المواقف أن يكون لكلٍّ طرف منهما دوره في تشكيل الملامح المميزة لموقف الطرف النقيض، فحين اتخذ أهل التصوف من القصيدة سلاحاً لمواجهة منتقديهم لم تسلم القصيدة الصوفية من آثار هذه المواجهة؛ وكان لمنتقد التصوف من معسكر الفقهاء دور ظاهر في تشكيل ملامحها وتحديد مجالها وما تعتمده من آليات فنية للذب عن حياض التصوف. وباستقراء ما أنتجه موقف الفقيه من آثار في قصيدة التصوف استبانت لنا أمور ثلاثة:

أولها: أن الهجوم الكاسح الذي شنه الفقهاء على بعض أقطاب التصوف بانتقاد سلوكهم، والتشكيك في مقاصدهم، وسوء التأويل لشعرهم اضطر هؤلاء إلى أن يتخذوا موقع الدفاع عن معتقدهم لتبرئة أنفسهم من قالة السوء التي وصمهم بها المخالفون، وثمة مثل ظاهر لآثار هذا الموقف الضاغط وما أنتجه من ردٍّ فعل مضاد، نلتمسه فيما كان من محيي الدين بن عربي حين أخرج ديوانه «ترجمان الأشواق» الذي ألفه في مكة عام ٥٩٨هـ.

نزل ابن عربي مكة معتمراً في العام ٥٩٨هـ، والتقى بأحد شيوخها الأجلاء الشيخ مكين الدين أبي شجاع زاهر بن رستم، وكان لهذا الشيخ بنت تدعى (النظام) وصفها ابن عربي في مقدمة ديوانه بأنها «بنت عذراء طفلة هيفاء، تقيد النواظر، وتزين المحاضر، وتسر المحاضر، وتحير المناظر تسمى بالنظّام، وتلقب بعين الشمس والبهاء، من العالمات العابدات، السايحات، الزاهدات، شيخة الحرمين، وتربية البلد الأمين الأعظم بلا مين، ساحرة الطرف، عراقية الظرف، إن أسهبت أتعبت، وإن أوجزت أعجزت، وإن أفصحت أوضحت.... (٤٠»)

وقد اتخذ ابن عربي من هذه الفتاة وأوصافها رمزاً يشير به إلى الحب الأعلى أو الحب الإلهي في صورة الواردات الإلهية والتنزلات الروحانية، وأنشأ ديواناً في الشعر أسماه «ترجمان الأشواق»؛ قال: «.... نظمنا فيها (يقصد النظّام بنت شيخه) بعض خواطر الاشتياق من تلك الذخائر والأعلاق، فأعربت عن نفس تواقة ونبهت على ما عندنا من العلاقة... فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكني، وكلّ دار أندبها فدارها أعني....» (٤١).

وما كادت تنتشر هذه القصائد في حلب الشهباء حتى تلقتها ألسن فقهائها؛ إذ وجدوا في أساليبها الغزلية فرصة سانحة ليردّوا على هجوم ابن عربي وينالوا منه، فأنكروا عليه هذه القصائد وطعنوا في قائلها حتى اضطر ابن عربي إلى وضع شرح يبين فيه المقصود منها، قال: «وكان سبب شرحي لهذه الأبيات أن الولد بدر الحبشي(٤٢) والولد إسماعيل بن سودكن(٤٣) سألاني في ذلك، وهو أنهما سمعا بعض الفقهاء بمدينة حلب ينكران هذا من الأسرار الربانية، والتنزلات الإلهية، وأن الشيخ يتستر لكونه منسوباً إليه الدين والصلاح فشرعت في شرح ذلك، وقرأه القاضي ابن العديم بحضرة جماعة من الفقهاء، فلما سمعه ذلك الذي أنكره تاب إلى الله سبحانه وتعالى ورجع عن الإنكار، على الفقراء، وعلى ما يأتون به في أقاويلهم من الغزل والتشبيب ويقصدون بذلك أسراراً إلهية فاستخرت الله تعالى، وشرحت في هذه الأوراق ما نظمته من الأبيات الغزلية بمكة شرفها الله تعالى وعظمها....» (٤٤).

ويعلل ابن عربي لاتخاذ الغزل والنسيب موضوعاً للتعبير عن مواجيده بأن النفوس تعشق هذه العبارات، وتتوافر الدواعي على الإصغاء إليها(٤٥).

وقد ذكر ابن عربي قضية الديوان وشرحه في أكثر من موضع من فتوحاته المكية دفعاً لاعتراض الفقهاء عليه، موضحاً دواعي شرحه للديوان، ومشيراً إلى اسم الديوان وشرحه، قال: «وقد شرحنا من ذلك نظماً لنا بمكة سميناه «ترجمان الأشواق» وشرحناه في كتاب سميناه «الذخائر والأعلاق» بسبب اعتراض بعض فقهاء حلب علينا في كوننا ذكرنا أن جميع ما نظمنا في هذا الترجمان إنما المراد به معارف إلهية وأمثالها»(٤٦).

لقد حاول ابن عربي أن يفوّت الفرصة على الفقيه العاذل حتى لا ينال منه أكثر مما نال، ولكن ذلك كان على حساب الجانب الفني إذ «لم يكن الدافع وراء شرح ابن عربي لديوانه «ذخائر الأعلاق» دافعاً فنياً أو نقدياً... إنما كان دافعاً شخصياً يراد به

لقد صَرَف الفقهاء - من المنظور الصوفي - جُلّ اهتمامهم إلى المظهر المادي من الإنسان، وأهملوا المظهر الروحي الذي لا تقوم المادة إلا به، أما الصوفية فقد أخذوا على عاتقهم الاعتناء بالروح وتزكية النفس وأسسوا من خلاله عقيدتهم ومنطلقهم الأيديولوجي في فهم الدين والعالم والوجود

الردّ على بعض فقهاء حلب الذين أنكروا عليه ما جاء في ديوانه من أبيات غزلية، وقصائد شعرية، أن يكون المراد منها أسراراً إلهية، ومعارف ربانية، وأن الشيخ يتستر وراءها لكونه منسوباً إلى الصلاح والدين»(٤٧).

وبالرجوع إلى الديوان نلحظ أن الديوان في مجمله غزلي لا يحتفي من قريب أو من بعيد بالعاذل؛ لأنه مستغرق بالحب والجمال الإلهيين غير منصرف عنهما، أما في مقدمة ابن عربي لشرح الديوان فسنجد نصاً شعرياً ينبه فيه العاذل الديني إلى مقاصد شعره، كما يفضح دلالة الرمز، يقول:

كلّما أذكره من طلل
أو رُبوع أو مغانٍ كلما
وكذا إن قلتُ ها أو قلتُ يا،
وألا، إن جاء فيه أوْ أمَا
وكذا إن قلتَ هيَ أو قلْ هوْ،
أوهمُو أو هنّ جمعاً أو هُما
وكذا إن قلتُ قد أنجدَ لي
قدَرٌ في شعرِنا أوْ أتْهما
أو خليلٌ أو رحيلٌ أو رُبي،
أو رياضٌ أو غياضٌ أو حمَى
أوْ نساءٌ كاعباتٌ نُهّدٌ
طالعاتٌ كشموسٍ أو دُمَى
كلّما أذكره ممّا جرى
ذكره أو مثله أن تَفْهَما
منهُ أسرارٌ وأنوارٌ جلتْ
أو علتْ جاءَ بها ربُّ السّمَا
لفؤادي أو فؤادُ من له
مثْلُ ما لي من شروطِ العُلما
صفةٌ قدسيّةٌ علْويّةٌ
أعلمت أنّ لصدقي قدمَا
فاصرف الخاطرَ عن ظاهرها،
وأطب الباطنَ حتى تَعْلَما(٤٨)

ولعل أخطر ما أفضى إليه هذا الموقف هو محاولة ابن عربي في شرحه لديوانه «ترجمان الأشواق» أن يقيد من مطلق الدلالة، أن يحبس رموزها في أغلال دارج الاستعمال، وما أطبق عليه الناس من متعارف الدلالة، وبذلك أوصد دون القارئ أبواب التأويل، وفوت على القصيدة قدراً غير قليل من شعريتها(٤٩).

ومن الواضح أن هذا التوجه يسير في الاتجاه المعاكس لطبيعة الشعر الصوفي الذي ينزع عادة إلى فتح أبواب التأويل وتحرير الدلالة من قيد الاستعمال؛ والنزوع بالكلمات إلى عوالم من الإيحاء والرمز يتحرر معها القارئ من قيود العرف اللغوي ويستشف من الدلالات ما تسمح به قدراته على الاستكناه والتأويل.

ثانيها: كما كان للفقيه دوره في نزوع الشاعر الصوفي إلى إغلاق باب التأويل خضوعاً لضرورات الدفاع عن الذات، كان للفقيه - أيضاً - دور ضاغط في الاتجاه المضاد، ذلك أن نقداته وتضييقه أبواب العبارة على الشاعر الصوفي كانت دافعاً ألجأ القصيدة الصوفية إلى اعتماد الرمز الشعري وسيلة للتعبير عن التجربة الشعرية الصوفية في ذاتها، وفي مواجهتها للآخر الضد(٥٠)، وهكذا أنتج الموقف الواحد النقيضين إغلاق باب التأويل بالنص القطعي على صريح المدلول - كما رأينا في شرح ابن عربي لديوانه - وبفتح المجال أمام اعتماد الرمز الصوفي وتفعيل دوره تمرداً من الشاعر على مضايق الاتهام والتماساً منه لما يعينه من الوسائل على العبارة عن ذات نفسه، وقد أفضى ذلك إلى فتح باب التأويل أمام المتلقي وارتياد القصيدة لمجالات من الدلالة لا تكاد تحدّها حدود.

آخرها: عمد صاحب القصيدة الصوفية في غزلياته إلى تمويه القول والعدول عن معالجة ماهية المحبوبة وتجربة الحبّ بالقول الصريح، ولعل من أبرز مظاهر الإيهام بالقول إيهام مرجعيات الضمائر وعوائد الموصول ومقاصد الإشارة في القصيدة الصوفية، ويشهد لذلك مطلع التائية الكبرى لابن الفارض التي يقول عنها بعض الباحثين بحق: إنها «ملحمة الجمال الكبرى في الشعر العربي برمته، ولعل سرّ المزية فيها وفي الشعر الصوفي جملة أنها عرفت كيف توحد بين المرأة والحقيقة المطلقة وهذا مبلغ لم يبلغه العذريون أنفسهم»(٥١).

يقول ابن الفارض:

سقتْني حُميَّا الحُبِّ راحةُ مُقْلتي
وكأسي مُحيّا مَنْ عَنِ الحُسْنِ جلّتِ
فأوْهمْتُ صَحْبي أنّ شُرْبَ شَرابِهِمْ
بِهِ سُرّ سِرّي في انْتِشائي بِنَظْرَتي
وبالحَدَقِ اسْتَغْنَيْتُ عَنْ قَدَحي، ومِنْ
شَمائِلِها لا مِنْ شَمُولي نَشْوَتي
ولمّا انْقَضَى صَحْوي، تَقاضَيْتُ وَصْلَها
ولَمْ يَغْشَني، في بَسْطِها، قَبْضُ خَشْيَةِ
وأبْثَثْتُها ما بي، ولَمْ يَكُ حاضِري
رَقيبٌ بَقا حَظّ بِخَلْوةِ جَلْوَةِ (٥٢)

وقد أنتج هذا التوجه نَصّاً غزلياً مفتوحاً على آفاق التجربة العامة من جهة، وعلى آفاق التجربة الشعرية الصوفية بما لها من خصوصية من جهة أخرى، واستطاع النص بهذا التمويه الجميل للقول، أن يشكل لنفسه آلية جمالية للدفاع عن التجربة الصوفية ضد المستمسكين بحرفية الدلالة، والباحثين عن وجوه المطاعن، فاحتلت المرأة المحبوبة مكانها لتكون وجهاً

تسفر به الحقيقة على عالم القصيدة، ويكون الإبهام في العبارة اللغوية وسيلة معتمدة للإيهام بحقيقة الحقيقة.

كان لما سبق من العوامل الحاكمة على الصراع بين الصوفي والفقيه آثاره المباشرة على القصيدة الصوفية من حيث درجات حضور العاذل الديني فيها،حيث أخذت صورة العاذل الديني تتخايل بين أبيات القصيدة الصوفية، وأصبح من الممكن رصد ملامحها وسماتها، فلم يكن للعاذل الديني حضور صريح، وإنما كانت الدلالة عليه بإشارات وتلميحات تتخذ مظهر الردِّ من الصوفي على نقد العاذل لمظاهر السلوك، وعلى غمز العاذل إياه بالبعد عن طريق الاستقامة والتزام سبيل أهل الفلاح والعصمة. ونجد في شعر ابن الفارض مواضع كثيرة يبدو فيها العاذل الديني متلفعاً بعبارات المجاز والإيهام دون أن يسفر بوجهه؛ ليكون عنصراً فاعلاً في شعرية القصيدة، يقول ابن الفارض:

يا عـــاذل المشتــاق جَهْلاً بالــذي
يلقى مليا، لا بَلغْتَ نَجَاحَا

أتعبْت نفسك في نصيحة مــن يرى
أن لا يرى الإقبال، والإفلاحا

أقصــر عَدِمْتك واطـرح مـنْ أثْخَنَتْ
أحشاءَه النجْلُ العيون جراحَا

كنت الصديق، قبيل نُصحك مغْرماً
أرأيت صبّا يألف النصَّاحا ؟

إن رمْتَ إصلاحـي، فإنّــي لــم أردْ
لفساد قلبي في الهوى إصْلاحا

مــاذا يريــد العاذلــون بعَذل من
لبسَ الخلاعة، واستراح وراحا(٥٣)

وليس فيما سبق من أبيات تحديدٌ لماهية العاذل على مستوى ظاهر النص، إلا أن هناك من العلامات اللغوية الدالة ما يمكن أن تقودنا إلى ترجيح القول بأن المقصود فيها هو العاذل الديني دون غيره. تبدأ الأبيات بأداة النداء «يا» التي تدل على قرب المنادي من المنادى، إذ إن العاذل يعذل المشتاق جَهْلاً، وقد نصبت «جهلا» على الحالية، وعلق الجهل بما يلقاه المشتاق مليا(٥٤)، والمشتاق هنا هو الأنا الشعرية نفسها، وهي التي تشير إلى الآخر من غير تعيين، فالحديث عن المشتاق بوصفه مفارقاً للأنا وملازماً لها في آن لا يخلو من تمويه لتعيين الذات، وإذا اعتبرنا الألف واللام «المشتاق» للعهد وليست للتعريف فإن المشتاق هنا هو الأنا التي يحيل إليها العهد الذهني.

ولا نكاد نعثر في هذا البيت على ما يدل على نوع العاذل إلا أن «مليا» وهي تعني الزمان الطويل والدهر المديد ربما تحمل إشارة مضمرة إلى الخلاف الطويل القائم بين الفقيه والصوفي الذي بدأ منذ زمن طويل ولم يتوقف عند زمن الشاعر، وهو عذل بين تيارين متنافرين مختلفين في رؤية الوجود وفهم الدين.

ثم ما يلبث الشاعر أن يختم البيت بجملة دعائية «لا بلغت نجاحا» يدعو بها على العاذل بأن لا يوصله الله تعالى إلى النجاح ويبلغه الفلاح. وربما عثرنا في البيت الثاني على ما يدل على أن العاذل عاذل ديني، إذ يقول:

اتعبت نفسك في نصيحة من يرى
أن لا يرى الإقبال والإفلاحا.

فمن الصفات الملازمة للفقيه أنه ناصح ملح في نصيحته لأنه يرجو منها الإصلاح والفلاح لمنصوحه، ولإدراك الأنا آلية العاذل الديني في النصح نجدها ترد عليه بأنك عذلت وتعبت في نصيحة مَنْ رأيه أن لا يرى الإقبال ولا الإفلاح، فمن كان رأيه لا يريد الإقبال ولا الإفلاح فكيف تنفع فيه نصيحة النُصاح ؟ وللرؤية في البيت وجهان، أولهما: الرؤية بمعنى الاعتقاد والمذهب، والرؤية التي يراد بها رؤية البصر. وقد علل النابلسي شارح ديوان ابن الفارض عدم رؤيته الإقبال والإفلاح بـ «اشتغاله بما هو أعلى من ذلك من شهود وتجليات ربه في باطنه وفي ظاهره بحيث لم يبق عنده ما يغاير ربه من كلّ شيء»(٥٥).

أن الصوفية فعّلوا عملية التأويل للنصوص فجاءوا بمعان لم تكن معهودة عند الفقهاء، وبفهوم لم تكن مطروقة عند الصوفية الأوائل

ثم تعود الأنا إلى تغليظ القول في مخاطبة العاذل بقولها: «اقصر» وهو فعل أمر بمعنى انته أيها العاذل، ثم تلحقها بجملة دعائية تدعم فيها الجملة السابقة وتفتح بها النص لبيان سبب عدم قبول النصيحة والإقبال عليها، فتقول: «اقصر – عدمتك – واطرح من أثخنت..»، فالأنا تدعو على العاذل بأن ترى عدمه وزواله، تبرماً منها من ذلك الذي لازمها طويلاً وأغلظ لها القول، وكان من آثار فعله التنغيص على الأنا في علاقتها بالمحبوبة، وهذه النبرة العالية المستخدمة في هذه الأبيات من نداء ثم دعاء يعقبه تعزير، ثم أمر يتلوه دعاء ويردفه أمر:

يا عاذل + لا بلغت نجاحاً + أتعبت نفسك + أقصر + عدمتك + أطرح

هذه المتواليات من الأساليب والعلامات الدالة تكشف عن ضجر الأنا من العاذل الناصح الذي ما انفك يمارس نصحه على الأنا بدعم من سلطته الدينية والسياسية والاجتماعية.

ولعل من المرجحات التي تذهب بنا إلى حمل هذه الأبيات على العاذل الديني نعت ابن الفارض إياه بأنه

قد كان الصديق الأقرب للأنا قبل ممارسته النصح والعذل:

كنت الصديق قبيل نصحك مغرماً
أرأيت صبّاً يألف النُّصّاحا ؟

فعبارة «كنت الصديق» تقتضي أنه لم يكن صديق سواه، أي كنت صديقاً ليس وراءه صديق.

فليست الشريعة – ولا ينبغي لها أن تكون – في مقام العداوة من الحقيقة، وليس كلاهما لصاحبه بالضدِّ المعاند ولكن نزوع الفقيه إلى ملامة المتصوف في حبه للحقيقة قد أفسد الأمر على ثلاثة أطراف من جهتين: أولاهما: جهة العلاقة بين الفقيه والمتصوف، والأخرى جهة العلاقة بين المحبوبة والأنا.

ومن هنا كان من الصوفي التبرم والضيق والنفور من ملامة ذلك الصديق. وإذا كان للاستدلال بالإشارة إلى الصديق وجه يرجح المقصود بالعاذل في هذه الأبيات فإن في سيرة ابن الفارض إشارة مرجحة ودليلاً معضداً، فقد نشأ ابن الفارض بمصر في بيت علم وورع، ولما شب اشتغل بفقه الشافعية وأخذ الحديث عن ابن عساكر والحافظ المنذري، وكان والده فارضاً يكتب الفروض على النساء والرجال بين يدي الحكام، وقد عُرض على ابن الفارض بعد وفاة والده أن يتقلد منصبه ليكون قاضي القضاة لكنه أبى(٥٦).

ولعل في هذا الإباء ما يشير إلى أن ابن الفارض قد اختار لنفسه – منذ البداية – طريقاً غير طريق الصديق. وهنا تظهر المفارقة؛ فعين الإصلاح عند العاذل هي عين الإفساد عند الصوفي، وفي هذا التباين علة تحول الصديق إلى عاذل، وقد ارتبط التحول في العلاقة بين الأنا والصديق العاذل بتحول الأنا نفسها من الثنوية إلى التوحيد، مما يوجب وقوع المباينة بين صاحب الظاهر وصاحب الباطن، يقول ابن الفارض:

وما شان هذا الشأنَ منكَ سوى السّوى
وَدَعْواه حقّاً، عنكَ إنْ تَمحَ تَثْبُتِ
كذا كُنْتُ حيناً قبل أن يُكْشَفَ الغطا
مِنَ اللّبْس، لا أنْفَكُّ عن ثَنَويَّةِ
أروحُ بفقْدٍ بالشّهود مؤلّفي
وأغدُو بوَجْدٍ بالوُجود مُشتّتي
يُفَرّقني لُبّي، التزاماً بمَحْضَري
ويَجْمعُني سَلبي، اصْطلاماً بغَيْبَتي (٥٧)

فهذا التحول في زاوية الرؤية للوجود وفهم الدين، واستبدال التوحيد بالتعديد استغراقاً في حب المحبوبة الحقيقة هو الذي حدا بالأنا إلى أن تحول علاقتها مع الصديق من علاقة صداقة إلى علاقة عاذل ومعذول.

ولعلنا نرى في الصورة التى أبرزها ابن الفارض للعاذل ما يكشف عن بعد مهم في صورة هذا العاذل في التجربة الشعرية الصوفية، فهو شديد الإلحاح واللجاج وهو فضولي يعنى بغيره ويغفل ذات نفسه، ويقابل ذلك ما ترسمه التجربة الصوفية من صورة مغايرة لذلك السائر في طريق الحق قوامها ملازمة الصمت والابتعاد عن القيل والقال وكثرة الجدال، وبذلك تستحيل مقالة الحق عند أهل الحق صمتاً ويصبح الصمت لهم سمتاً، يقول ابن الفارض:

وأخلِصْ لها واخْلُصْ بها مِنْ رُعُونة افـ
تقارِكَ مِنْ أعْمالِ بِرٍّ تَزَكّتِ
وعَادِ دَواعي القيلَ والقالِ، وانْجُ من
عَوادي دَعاوٍ، صدْقُها قصْدُ سَمْعَةِ
فألسُنُ مَنْ يُدْعَى بألْسَنِ عارِفٍ
وإنْ عَبّرتْ كلَّ العبارات كلّتِ
وما عَنْهُ لم تُفْصِحْ فإنّكَ أهْلُهُ
وأنتَ غريبٌ عنه إنْ قُلْتَ فاصْمُتِ
وفي الصَّمْتِ سمْتٌ، عِنْدَهُ جاهُ مُسْكَةٍ
غَدا عَبْدَهُ مَنْ ظَنّهُ خيْرَ مُسكِتِ
فكُنْ بَصَراً وانْظُرْ، وسَمْعاً وَعِ، وكُن
لساناً وقلْ، فالجَمْعُ أهْدَى طريقَةِ
ولا تَتّبِعْ مَنْ سَوّلَتْ نَفْسُه لَه
فصَارَتْ لَه أمّارةً واستَمَرّتِ (٥٨)

وتعبير ابن الفارض عن هذا التحول يتجاوز مطلق التعبير عن العلاقة إلى الإفصاح عن تحول على مستوى التجربة الصوفية في أعمق تفاصيلها.

يقول ابن الفارض:

فأرِحْ مِنْ لَذْعِ عَذْلٍ مِسْمَعي
وَعَنِ القَلْبِ لتلكَ الرّاءِ زيْ
خَلِّ خلّي عنْكَ ألقاباً بهَا
جيءْ مَيْتاً وانْجُ مِنْ بِدْعَةِ جَيْ
وادعُني غَيْرَ دَعِيٍّ عَبْدَها
نِعْمَ ما أسْمُو بِهِ هذا السُّمَيْ
إنْ تَكُنْ عَبْداً لها حقّاً تَعُدْ
خَيْرَ حُرٍّ لَمْ يَشُبْ دَعْواهُ لَيْ
قوتُ رُوحي ذِكْرُها أنّى تَحَوُّ
رُ عَنِ الشّوْقِ لِذِكْري هيَ هيْ (٥٩)

يقوم النص الشعري الصوفي – فيما يقوم من آليات – على إضمار ماهية المخاطب وإخفاء مرجعية الضمير، مما يجعل الأمر صعباً على التحديد والقطع، ومنفتحاً على التأويل إلى حدِّ الإفراط فيه أحياناً(٦٠).

ولكن الحضور الشبحي للعاذل بأنواعه المختلفة: الديني، والمعرفي والاجتماعي لا يمكن معه القطع بتعيين نوع العاذل، غير أن هناك من المؤشرات اللغوية الدالة ما يمكن معه الترجيح، وربما كانت التائية الكبرى لابن الفارض وما فيها

من إضمار لمرجعية الضمير مجالاً للتأويل والتخريج لأنواع العاذل وما يدل عليه كلّ نوع، ولعل عدم التحديد لنوع العاذل هو من آليات القصيدة عند شعراء التصوف بعامة وعند ابن الفارض خاصة، تلك التجربة التي استلهمت خصائص البنية القرآنية فجاءت القصيدة الفارضية مستفيدة من آليات الخطاب القرآني وأساليبه وصوره.

وقراءة التائية الكبرى لابن الفارض تكشف بما لا يدع مجالاً للشك التعبير عن هذه الخصيصة:

وَجُلْ في فُنون الاتحاد ولا تحدْ
إلى فئةٍ في غيره العُمْرَ أفْنَت
فواحدُهُ الجمُّ الغفيرُ، ومَنْ عدا
هُ شرْذمةٌ حُجَّتْ بأَبلغِ حُجَّة
فمُتْ بمَعْناه، وعش فيه، أوْ فمُتْ
مُعنّاه، واتْبعْ أمَّةً فيه أمّت
فأنْت بهذا المجْد أجْدرُ منْ أخي اجْـ
ـتهادٍ مُجِدٍّ، عن رَجاءٍ وخيفَة (٦١)

تتوجه الأنا في خطابها إلى غير متعين الهوية في النص: فربما كان هو المريد، وربما كان الفقيه، وربما كان الصديق المتشكك في شأن الحقيقة. لكن المتحقق هو أنه توجيه من الأنا إلى الآخر يطلب إليه فيه التجوال والتبصر في فهم المقصود بالاتحاد، ثم تحذيره من الركون إلى رؤية الطائفة المتزمتة للاتحاد على أنه خروج على الدين وصحيح العقيدة. ويشير ابن الفارض إلى تلك الطائفة بلفظة «فئة» وهو تنكير يمكن حمله على التهوين من شأنها بميزان الاعتقاد، والتكثير من عديدها بحساب الأعداد. وربما كان في ذلك تلميح هو أقرب شيء إلى التصريح بتسمية طائفة الفقهاء في اعتصامهم بظاهر الأمر واستمساكهم بالتحديد وانشغالهم عن حقيقة الاتحاد والتفريد.

أما قوله: «ومن عداه شرذمة حُجت بأبلغ حجة» فالراجح أن المراد به طائفة المتكلمين الذين انتصروا للعقل والدليل والبرهان، وأعرضوا عن الذوق والكشف والعرفان« فإن الكتاب والسنة إذا فُهِمَا بالفهم الإلهي المنور بالعمل الصالح... وصل العبد السالك إلى علوم الكشف والوجدان واستغنى بالعيان عن الدليل والبرهان.. قال الشيخ رسلان الدمشقي: الناس تايهون عن الحق بالعقل فإن النظر بالعقل اجتهاد»(٦٢).

لذا فإن الأنا ترى أنّ اتباع سبيل أهل الحق بالفناء في الحقيقة

ابن تيمية قد أحسن الظن بمتقدمي الصوفية فقد وقف من متأخريهم موقف المناهض والمناقض اذ رأى في مصنفاتهم العقدية وابداعاتهم الشعرية جنوحا الى ما ينكره من القول بالحلولية والاتحادية ووحدة الوجود ونسبه من جرائها الى صريح الكفر والفسوق عن أمر الدين

بغية الاتحاد هو اتباع للذي هو أقوم، وهو الأجدر بها من لهاث وراء من غرّهم إعمال العقل، وصدّهم عن التماس منابع العرفان. إن هذه الأبيات تكشف عن تعريض الصوفي بوجهين من وجوه العاذل الشبحي، هما: الفقيه والمتكلم. ولابن الفارض في التلويح إلى هاتين الطائفتين مذهب لا يصعب علينا التماسه، فهو يخص المتكلم بنعت اللاحي، وينعت الفقيه بلفظ الواشي في إضمار كاشف، فيقول:

أراني ما أوليتُهُ خيْرَ قُنْيَةِ
قديمِ ولائي فيك منْ شرِّ فتْيَةِ
فلاحٍ وَوَاشٍ: ذاك يُهْدي لعزّةٍ
ضلالاً، وذا بي ظلَّ يَهْذي لغيْرَةِ
أُخَالِفُ ذا في لَوْمِهِ عَنْ تُقًى، كما
أُحالِفُ ذا في لَوْمِهِ عَنْ تَقيَّة (٦٣)

وتكشف لنا هذه الأبيات عن علاقة الأنا باللاحي والواشي، فتشير إلى اللاحي بـ «ذاك» لبعده المكاني منها، على حين تشير إلى الواشي بـ «ذا» للدلالة على قربه منها، وهذا البعد والقرب هو على مستوى التجربة الصوفية في المقام الأول، لذلك فإن الأنا تصف اللاحي بأنه «يهدي لعزة ضلالا» أما الواشي فإنه لم يزل مستمراً في هذيانه غيْرة منه على الدين هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الأنا تمايز في علاقتها بينهما، إذ تخالف الأول (اللاحي) من باب التقوى، وتحالف الثاني (الواشي) من باب التقية درءاً لما يحدق بها من جرائه من خطر، وفي ذلك دلالة واضحة على أن خطر الفقيه الواشي أشد على الأنا الشاعرة من خطر المتكلم اللاحي، إذ يتكئ الفقيه على سلطة دينية لا تخلو من دعم سياسي يحمل معه نذر الإضرار، أما المتكلم فلا يحظى بمثل هذا الدعم السياسي أو الاجتماعي، وشتان بين خصم سلاحه الجدل والبرهان، وخصم يعتمد في خصومته على بطش السلطة وهيبة السلطان.

ويرد في شعر ابن الفارض لفظ لا يخلو من الدلالة، وإن تلفّع بالإلباس واستتر خلف قناع من اللغة، وهو لفظ يجمع في حذق واضح بين الشفافية والكثافة ونعني به نعته العاذل بـ «المتعنت»:

وثمَّ أمورٌ تمَّ لي كشْفُ سرِّها
بصحْوٍ مُفيقٍ، عن سوايَ تَغَطّت
بها لَمْ يَبُحْ مَنْ لم يُبِحْ دَمَهُ، وفي الـ
إشارَةِ مَعْنًى ما العِبارَةُ غَطّت
وَعَنِّي بالتّلْويحِ يَفْهَمُ ذائِقٌ
غَنِيٌّ عنِ التَّصْريحِ للمُتَعنِّتِ (٦٤)

إنه يجنح باستخدام هذا اللفظ إلى التلميح دون التصريح وإلى الإشارة دون العبارة، وقد يكون هذا المتعنت فقيهاً، أو متكلماً، أو ذا سلطة سياسية أو اجتماعية فاعلة، أو جاهلاً بحقيقة الأمر، فيذهب في تكفير الأنا كل مذهب. ويضاف إلى ذلك أن ابن الفارض كان على حظ من الوعي النقدي، والمعرفة بخصوصية تجربته الشعرية الفذة من حيث تفوّقها سبكاً وحبكاً على تجارب سابقيه ومجايليه ولاحقيه من شعراء التصوف.

ومن ثم انتصر ابن الفارض دائماً لصوت الفن على التصريح بالمضمون، ولإيثار الصمت على إيضاح المقاصد، فجعل من تجربته متاعًا لمن يصفه هو بـ«الزائف» ويعني به ذلك المتلقي الذي يعتمد الذوق والكشف ولا يلوذ بجدل العقل وحرفية النقل.

وإذا جئنا إلى الششتري وجدناه يسلك في شعره الفصيح مسلك ابن الفارض، إذ كان يُلمح ويُعَرِّض بالعاذل الديني بصورة شبحية غير مباشرة في غير صدام مباشر، وذلك على النقيض من شعره الملحون الذي عالن فيه بالخلاف، وصدع ببيان الصراع بين الفقيه والمتصوف(٦٥).

ويوجب هذه الملاحظة التماسُ العلة للمفارقة القائمة بين مظهرين مختلفين في معالجة الششتري لأمر العاذل، يتمثلان في الشعر الفصيح والشعر الملحون، وسنعرض لذلك الأمر بفضل بيان فيما يلي من حديث، يقول أبو الحسن الششتري في بعض شعره الفصيح:

ولَما اجْتَلاكَ الفكرُ في خَلوةِ الرِّضا

وغُيِّبتَ قال الناسُ ضلت بي الأهْوا

لَعمرُك ما ضَلَّ المحبُّ وَما غوى

ولكنَّهمْ لمَّا عمُوا أخطأوا الفتوى

ولو شَهدوا معنى جمالِكَ مثلما

شهِدْتُ بعينِ القلب ما أنكروا الدَّعوى (٦٦)

إن علاقة الحبّ القائمة بين الأنا والمحبوبة تكاد تكون هي مدار الخلاف القائم بين الأنا والعاذل بأنواعه والديني بوجه خاص، فالأنا لا ترى في تلك العلاقة ما يراه العاذل خروجاً وضلالاً وغواية، وهي ترجع العلة في ذلك إلى خلو العاذل من التجربة وجهله بحقيقتها.

لذا فإن العاذل الديني مستفز في علاقته بالأنا، ولاسيما عند غيابها عن عالم الحس وفنائها بالمحبوبة، ويشرع العاذل حينئذ في تكفير الأنا ووصمها بالضلال، وعندما تبيت الأنا في «خلوة الرضا» – وهي خلوة لا تقبل العاذل ولا الغير بإطلاق – تفنى شيئاً فشيئاً في الحقيقة، وليس لذلك الفناء من تفسير عند العاذل إلا القول بأنه حلول الأهواء النفسية في الأنا واستيلاء الطبيعة البشرية عليها. واستخدام الششتري لفظ «الناس» يحيل إلى العاذل خاصة دون سائر الناس، وذلك من باب إطلاق العام وإرادة الخاص، فالمراد فئة بعينها. وذلك إعمال من الششتري لآلية الإضمار وعدم البوح على ما فصلنا القول فيه من قبل.

ولكن الأنا تستدرك على العاذل الديني فتواه، بتوظيف المعجم القرآني والمصطلح الفقهي لردِّ الاتهام وبيان بطلانه، فتقول: «لعمرك ما ضَلَّ المحب وما غوى» ويحيلنا هذا الشطر على الآيات القرآنية، «ما ضَلَّ صاحبكم وما غوى. وما ينطق عن الهوى. إن هو إلا وحي يوحى»(٦٧)، مستدعياً السورة برمتها، ففي سورة النجم أقسم الحق بالنجم إذا هوى على أن النبي صلى الله عليه وسلم ما ضل عن الحق وما غوى، وأن كلامه لم يكن عن هوى نفس، ولكن مصدره الوحي. واستدعاء هذه الآيات يستدعي بالضرورة مناسبتها والخلاف التاريخي الذي قام بين النبي صلى الله عليه وسلم وكفار قريش في نيلهم منه واتهامه بالضلال والغواية والخروج على السائد من الأعراف والتعاليم الدينية والاجتماعية.

فالأنا تستعيد هذه الصورة الخلافية التاريخية بين معسكري الحق والباطل وتنزل تجربتها منزل الحق على حين تنزل الطرف الآخر المدعي منزل المبطل في دعواه، وتعزو علة ذلك إلى اختلاف زاوية الرؤية لدى كلٍّ من المحب والعاذل الديني، وخلو الأخير من التجربة وجهله بها، فلو شهد المُفْتُون بعين القلب ما تشهده الأنا لما أفتوا بما كان فيهم، ولكنهم نظروا بعين البصر وستروا عين البصيرة، «فإنها لا تعمي الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور»(٦٨).

إن هذه الأبيات تستدعي النص القرآني بالضرورة، كما أنها تستدعي المصطلح الفقهي المتمثل في (الفتوى، الغواية، الهداية، الدعوى) متضافرة لتجسيد العلاقة المتوترة بين الفقيه والصوفي، وبيان اختلاف رؤية الفريقين في علاقتهما بالوجود والحقيقة.

يقول أبو الحسن الششتري:

مَنْ لا مَني لوْ أنَّهُ قَدْ أبْصَرا

مَا ذُقْتُهُ أضحَى به متَحيِّرا

وَغدا يَقولُ لصحبهِ إن أنتُمو

أنكرتُمو مَا بي أتيتمْ مُنكَرا

شَذَتْ أمُورُ القومِ عنْ عَاداتِهم

فَلأجْلِ ذاكَ يُقَالُ سِحْرٌ مُفترَى (٦٩)

وفي هذه الأبيات شاهد يؤكد ما أشرنا إليه من تعويل التجربة الشعرية الصوفية بعامة، وتجربة أبي الحسن الششتري بصفة

خاصة على المعجم القرآني، إذ تقوم هذه الإحالة بفتح الدلالة على التأويل والتوجه بها إلى تخصيص نوع العاذل اللائم. ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى أن الششتري حين عبر عن نظرة الفقيه إلى تجربة الصوفي استحضر في وصفها تعبيراً قرآنياً ذا صلة بالمقام، وهو «سحر مفترى» وذلك من قوله تعالى: « فلما جاءهم موسى بآياتنا بينات قالوا ما هذا إلى سحر مفترى»(٧٠).

على هذا النحو إنما يشير به الششتري إلى قصة موسى مع السحرة من آل فرعون، وكيف أنهم لجهلهم بحقيقة أمر موسى وعلاقته بالحق لم يروا في ما جاء به إلا أنه سحر مفترى، ولم يدركوا حقيقة المعجزة الإلهية في ذلك، وكذلك حال من لم يبصروا بعين القلب من العواذل، ولم يدركوا حقيقة الصلة بين الأنا والمحبوبة الحقيقة فحملوا عليها وصف السحر والافتراء، وقد نحا الشاعر هنا إلى إيراد فعل القول بصيغة ما لم يسمٍّ فاعله «يُقال» من غير تعيين للقائل؛ ليكون ذلك تحقيراً للقول وتجاهلاً لقائله، وإنزالاً له منزلة سحرة فرعون من موسى قبل أن تخالط قلوبهم بشاشة الإيمان.

الهوامش

(١) أبو عبد الرحمن السلمي، المقدمة في التصوف وحقيقته، تحقيق يوسف زيدان، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٨٧، ص ٨٤.

(٢) ابن خلدون، المقدمة، تحقيق على عبد الواحد وافي، القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت، ج ٣ / ١٠٩٧.

(٣) أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريبة، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط (٣) ١٩٨٦، ص ٣٧.

(٤) ربطت الكثير من المصادر والمراجع التي تحدثت عن التصوف ونشأته بين الزهد والتصوف على اعتبار أن الأول أصل الثاني، ووضع أبو عبد الرحمن السلمي كتابا أسماه «الزهد» ترجم فيه للصحابة والتابعين وتابعي التابعين إلى أن بلغ أصحاب الأحوال المتكلمين على لسان التفريد، وحقائق التوحيد واستعمال طرق التجريد.

ثم ما لبث أن وضع كتابه «طبقات الصوفية» الذي ترجم فيه لمجموعة من الصوفية هي المجموعة التالية لطبقة الزهاد، رابطاً بين الزهد والتصوف سلوكاً عن طريق الوصل بين رجال الزهد ورجال التصوف، بذكر أخبارهم وأفعالهم التي لا تخلو من هجر للخلق ووصل للحق بالذكر والعبادة والانشغال الدائم به.

انظر: أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريبة، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط(٣)، ١٩٨٦.

- محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي، الإسكندرية، دار الفكر الجامعي، ١٩٨٣، ص ص ١٦٥ - ١٨٨.

- محمد كمال إبراهيم جعفر، التصوف طريقاً وتجربةً ومذهباً، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٠، ص ص ١٠١ - ١٠٢.

(٥) انظر محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي (مرجع سابق)، ص ص ٩٩ - ١٠٢.

(٦) مسند الإمام أحمد، باقي مسند المكثرين، حديث رقم ٨٥٩٥، وورد الحديث في الموطأ في كتاب الجامع برواية أخرى: «بعثت لأتمم حسن الأخلاق». وقال الرسول صلى الله عليه وسلم: «أثقل ما يوضع في الميزان حسن الخلق».

انظر: أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، مرجع سابق، ص ٥٧.

(٧) تقول رابعة العدوية: «إلهي إن كنت أعبدك رهبة من نارك فاحرقني في جهنم، وإن كنت أعبدك رغبة في جنتك فاحرمنيها، وإن كنت أعبدك لمحبتك فلا تحرمني يا إلهي من جمالك الأزلي».

انظر: عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، الكويت، وكالة المطبوعات، ط (٤)، ١٩٧٨،ص ٩٢.

(٨) صحيح مسلم، حديث رقم ١٤٣٥، وبهذا المعنى يروى عن عائشة رضي الله عنها قالت: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «من أحدث في أمرنا هذا ما ليس منه فهو رد».

انظر: ابن الجوزي، تلبيس إبليس، تحقيق محمود عبد الخالق خلاف، القاهرة، مطبعة المدني، ط (٥)، ص ص ٣٥٤-٣٥٥.

وقد عقب ابن تيمية على هذا الحديث في معرض حديثه عن التصوف، قائلا: «إذا كان خير الكلام كلام الله، وخير الهدى هدى محمد، فكل من كان إلى ذلك أقرب وهو به أشبه كان إلى الكمال أقرب وهو به أحق، ومن كان عن ذلك أبعد وشبهه أضعف كان عن الكمال أبعد وبالباطل أحق».

انظر: ابن تيمية، مجموعة الرسائل والمسائل، بيروت، دار الكتب العلمية، ط (٢) ١٩٩٢، ج ١ / ٢٣٠.

(٩) انظر: دائرة المعارف الإسلامية، مادة (بدعة).

(١٠) المعجم المفهرس لألفاظ نهج البلاغة، بيروت، دار الأضواء، ١٩٨٦، ص ص ١٠٥ - ١٠٦.

(١١) سورة لقمان، الآية ٢٧.

(١٢) انظر: عبد السلام الغرميني، الصوفي والآخر، الدار البيضاء - المغرب، شركة النشر والتوزيع - المدارس، ٢٠٠٠، ص ٢٦ وما بعدها.

(١٣) ابن الجوزي، تلبيس إبليس، مرجع سابق، ص ص ٣٥٤ - ٣٥٥.

(١٤) سورة العنكبوت، الآية ٦٩.

(١٥) الهجويري، كشف المحجوب، ترجمة إسعاد عبد الهادي قنديل، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٠،ج٢/٦٢٧.

(١٦) ابن الجوزي، تلبيس إبليس، ص ٣٥٤.

(١٧) السراج الطوسي، اللمع، مرجع سابق، ص ص ١٨ - ١٩.

(١٨) القشيري، الرسالة القشيرية، مرجع سابق، ج ١ / ص ص ٢٧ - ٢٩.

(١٩) ابن الجوزي، تلبيس إبليس، مرجع سابق، ص ١٩.

(٢٠) المرجع السابق، ص ٣٥١.

(٢١) المرجع السابق، ص ١٨٣.

(٢٢) المرجع السابق، ص ١٨٥.

(٢٣) منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة عند الصوفية، الرباط، منشورات عكاظ، ١٩٨٨، ص ٣٢٣.

(٢٤) ابن تيمية، مجموع فتاوى ابن تيمية، ج ١٠/٥٥١.

(٢٥) يقول ابن تيمية: «كان البيهقي إذا روى عنه، يقول: حدثنا أبو عبد الرحمن من أصل سماعه، وما يُظَنُّ به وبأمثاله إن شاء الله تعالى تعمد الكذب، لكن لعدم الحفظ والإتقان يدخل عليهم الخطأ في الرواية، فإن النساك والعباد منهم من هو متقن في الحديث... ومنهم من قد يقع في بعض حديثه غلط وضعف». انظر: ابن تيمية، مجموع الرسائل والمسائل، مرجع سابق، ج١/٢٦ - ٣٧.

(٢٦) المرجع السابق، ج١/٣٧.

(٢٧) انظر ابن تيمية، مجموعة الرسائل والمسائل، مرجع سابق، ج١/١٨٦.

(٢٨) ويقول ابن تيمية في معرض حديثه عن الصوفية الاتحادية ذاكرا ابن عربي: «وإنما كنت قديماً ممن يحسن الظن بابن العربي ويعظمه؛ لما رأيت في كتبه من الفوائد مثل كلامه في كثير من الفتوحات... ولم نكن بعد اطلعنا على حقيقة مقصوده، ولم نطالع الفصوص ونحوه». انظر: ابن تيمية، مجموعة الرسائل، ج١/١٧٨ - ١٧٩.

وقال أيضاً في الرجل في معرض نقده للفصوص: «وهذا هو الذي ابتدعه [ابن عربي] وانفرد به عن جميع من تقدمه من المشايخ والعلماء، وهو قول بقية الاتحادية، لكن ابن العربي أقربهم إلى الإسلام، وأحسن كلاما في مواضع كثيرة، فإنه يفرق بين الظاهر والمظاهر، فيقر الأمر والنهي

والشرائع على ما هي عليه، ويأمر بالسلوك بكثير مما أمر به المشايخ من الأخلاق والعبادات».
انظر ابن تيمية، مجموعة الرسائل والمسائل، ج١/١٨٣.
(٢٩) المرجع السابق، ج١/٢٢٥.
(٣٠) المرجع السابق، ج١/٢٢٦.
(٣١) كان أشد هجوم وجهه ابن تيمية للصوفية ما تضمنته رسالته إلى الشيخ أبي الفتح نصر المنبجي (ت٧٠٩هـ)، إذ حذر فيها من الخائضين في مذهب الاتحادية والحلولية، وذهب إلى أن ظهور مثل هؤلاء من الصوفية كان سبباً في ظهور التتار واندراس شريعة الإسلام، وأن هؤلاء مقدمة الدجال الأعور الكذاب الذي يزعم أنه هو الله، وهؤلاء عندهم كل شيء هو الله ولكن بعض الأشياء أكبر من بعض وأعظم.
انظر: ابن تيمية، مجموعة الرسائل والمسائل، مرجع سابق، ص ص ١٦٩ - ١٩٠.
(٣٢) على حين أيَد ابن تيمية سلوك أكابر الصوفية وعدَهم من أئمة السلف لأنهم حافظوا على العقيدة وأقاموا الشريعة وتمسكوا بالحقيقة، نجده ينتقد الصوفية الاتحادية والحلولية وأصحاب وحدة الوجود انتقاداً حاداً يخرجهم به من الملة، ويقول بأن القول بوحدة الوجود هو قول ابن عربي وابن سبعين وصاحبه الششتري والتلمساني والصدر القونوي وسعيد الفرغاني وعبد الله البلياني وابن الفارض صاحب نظم السلوك وغير هؤلاء من أهل الإلحاد القائلين بالوحدة والحلول والاتحاد.
انظر ابن تيمية، توحيد الربوبية، ص ١١٥.
(٣٣) أنكر ابن تيمية الصوفية الاتحادية وبين حقيقة مذهب وحدة الوجود والاتحاد قائلاً: «اعلم أن حقيقة قول هؤلاء أن وجود الكائنات هو عين وجود الله تعالى ليس وجودها غيره ولا شيء سواه البتة»
وقال في موضع آخر: إن صاحب كتاب فصوص الحكم وأمثاله مثل صاحبه القونوي والتلمساني وابن سبعين والششتري وابن الفارض وأتباعهم ومذهبهم الذي هم عليه هو: أن الوجود واحد ويسمون أهل وحدة الوجود،ويدعون التحقيق والعرفان، وهم يجعلون وجود الخالق عين وجود المخلوقات، فكل ما تتصف به المخلوقات من حسن وقبيح ومدح وذم إنما المتصف به عندهم عين الخالق، وليس للخالق عندهم وجود مباين لوجود المخلوقات منفصل عنها أصلا، بل عندهم ما ثم غيرُ أصلاً للخالق ولا سواه.
وكان ابن تيمية يرفضهم رفضاً قاطعاً لأنهم يوهمون الجهال أنهم مشايخ الإسلام وأئمة الهدى الذين جعل الله تعالى لهم لسان صدق في الأمة، كما أن قولهم - كما يرى ابن تيمية- يجمع كل شرك في العالم، وهم لا يوحدون الله سبحانه وتعالى، وإنما يوحدون القدر المشترك بينه وبين المخلوقات، فهم بربهم يعدلون، لذا وصفهم بالملاحدة المنافقين الذين يلحدون في أسماء الله وآياته، كما وصفهم بالزنادقة المتشبهين بالعارفين، وأنهم جنس الكفار المنافقين المرتدين، أتباع فرعون والقرامطة الباطنيين، وأصحاب مسيلمة والعنسي ونحوهما من المفترين.
وخلص إلى أن كل من يقبل هؤلاء فهو أحد رجلين إما جاهل بحقيقة أمرهم، وإما ظالم يريد علوا في الأرض وفسادا، أو جامع بين الوصفين.
انظر: ابن تيمية، مجموعة الرسائل والمسائل، مرجع سابق، ص ص ٣ - ٧.
مجموع الفتاوى، كتاب مجمل اعتقاد السلف، مسألة قول العلماء في كتاب فصوص الحكم، ص ١٢٥.
(٣٤) انتقد ابن تيمية صوفية وحدة الوجود وأخذ عليهم إسرافهم وإفراطهم في التأويل، وخير الصوفية عنده هم الأوائل، لأنهم حائمون على اقتباس الحكمة والمعرفة وطهارة القلوب وزكاة النفوس، وكلامهم وإن كان قليلا إلا أن البركة فيه، على حين كان كلام متأخري الصوفية كثير وبركته قليلة. وقد نقد ابن القيم الجوزية في قصيدته الموسومة بـ «الكافية الشافية في الانتصار للفرقة الناجية» صوفية وحدة الوجود، فقال:

فأتى فريق ثم قال وجدته
هذا الوجود بعينه وعيان
ما ثم موجود سواه وإنما
غلط اللسان فقال موجودان
فهو السماء بعينها ونجومها
وكذلك الأفلاك والقمران
وهو الغمام بعينه والثلث والـ
أمطار مع برد ومع حسبان
وهو الهواء بعينه والماء والتـ
ترب الثقيل ونفس ذي النيران
هذي بسائطه ومنه تركبت
هذي المظاهر ما هنا شيئان
وقد جاء ابن القيم على ذكر القائلين بالوحدة في قوله:

فيكون كلا هذه أجزاؤه
هذي مقالة مدعي العرفان
أو أنها كتكثر الأنواع في
جنس كما قال الفريق الثاني
فيكون كلياً وجزئياته
هذا الوجود فهذه قولان
إحداهما نص «الفصوص» وبعده
قول ابن سبعين وما القولان
عند العفيف التلمساني الذي
هو غاية في الكفر والبهتان
إلا من الأغلاط في حس وفي
وهم وتلك طبيعة الإنسان
والكل شيء واحد في نفسه
ما للتعدد فيه من سلطان
فالضيف والمأكول شيء واحد
والوهم يحسب هاهنا شيئان
وكذلك الموطوء عين الوطء والـ
وهم البعيد يقول ذان اثنان
وهكذا نهج ابن القيم الجوزية منهج شيخه ابن تيمية في تكفير من نسبهم إلى الحلولية والاتحادية وأصحاب الوحدة.
انظر: أحمد بن إبراهيم بن عيسى، توضيح المقاصد وتصحيح القواعد في شرح قصيدة الإمام ابن القيم، المكتب الإسلامي، ط (٣) ١٩٨٦، ج١/١٣٣- ١٥٠.
- عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، القاهرة، دار الرشاد، ١٩٩٢، ص ص ٣٣٣ - ٣٣٥.
(٣٥) أغلظ ابن تيمية القول في حديثه عن العفيف التلمساني ولم يتورع في تكفيره وزندقته ووصفه بالفاجر، قال: «كان الفاجر التلمساني الملقب العفيف، يقول: كان شيخي مُتَرَوْحنا، والآخر فيلسوفاً متروحنا»، والمقصود هنا هو صدر الدين القونوي الذي وصفه ابن تيمية بأنه كان متفلسفاً وأبعد ما يكون عن الشريعة والإسلام. وقال أيضا في التلمساني: وأما التلمساني ونحوه فلا يفرق بين ماهية ووجود ولا بين مطلق ومعين، بل عنده ما ثم سوى، ولا غير بوجه من الوجوه، وإنما الكائنات أجزاء منه وأبعاض له بمنزلة أمواج البحر في البحر، وآخر البيت من البيت، فمن شعرهم:

البحر لا شك عندي في توحده
وإن تعدد بالأمواج والزبد
فلا يغرنك ما شاهدت من صور
فالواحد الرب ساري العين في العدد

ومنه:

فما البحر إلا الموج لا شيء غيره
وإن فرقته كثرة المتعدد

ولا ريب أن هذا القول هو أحذق في الكفر والزندقة كما يقول ابن تيمية. وقال ابن تيمية في موضع آخر: وحدثني الثقة عن الفاجر التلمساني أنه كان يقول: القرآن كله شرك ليس فيه توحيد وإنما التوحيد في كلامنا. انظر: ابن تيمية، الرسائل والمسائل، مرجع سابق، ج١/١٨٣، ج٤/٢٧ – ٢٨، ج٤/٥١.

(٣٦) قالها في معرض كلامه عن ابن عربي وفي نقده كتابه الفصوص. انظر: ابن تيمية، الرسائل والمسائل، مرجع سابق، ج١/١٨٢.

(٣٧) نشر عبد الرحمن الوكيل الرسالتين في كتاب واحد أسماه «مصرع التصوف»

انظر: برهان الدين البقاعي، مصرع التصوف، تحقيق عبد الرحمن الوكيل، د. ت.

(٣٨) صالح بن مهدي المقبلي، العلم الشامخ في تفضيل الحق على الآباء والمشايخ، القاهرة، ١٣٢٨هـ، ص ٣٦٩.

(٣٩) انظر على سبيل المثال:

– عبد الرحمن الوكيل، هذه هي الصوفية، بيروت، دار الكتب العلمية، ط (٣) ١٩٧٩.

– أحمد صبحي منصور، العقائد الدينية في مصر المملوكية بين الإسلام والتصوف، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.

(٤٠) ابن عربي، ديوان ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، دراسة وتحقيق محمد علم الدين الشقيري، ط (١)، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥، ص١٧٣.

(٤١) المرجع السابق، ص١٧٥.

(٤٢) هو مريد ابن عربي، لزمه مدة ثلاث وعشرين سنة في المغرب والمشرق، وروى عنه كتباً كثيرة، وقد ألف ابن عربي من أجله بعضاً من رسائله. انظر: ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق عثمان يحيي، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢، ١/٧٢، ٥٠٥.

(٤٣) كان من أصحاب ابن عربي، صوفي حنفي تونسي، شرح بعض مؤلفات ابن عربي، انظر: الزركلي، الأعلام، ج١/٣١٥.

(٤٤) ابن عربي، ديوان ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، مرجع سابق، ص١٧٦.

(٤٥) المرجع السابق، ص١٧٦.

(٤٦) ابن عربي، الفتوحات المكية، بيروت، دار صادر، ج٣/٥٦٢.

(٤٧) محمد علم الدين الشقيري، ديوان ابن عربي «ذخائر الأعلاق»، مرجع سابق، ص٨٣.

(٤٨) ابن عربي، ترجمان الأشواق، بيروت، دار صادر، ١٩٨١، ص ص ١٠-١١.

(٤٩) لم يتوقف ابن عربي عند وضع شرح لديوانه «ترجمان الأشواق» فهناك رواية تذكر بأن ابن عربي طلب في رسالة موجهة لابن الفارض أن يضع شرحاً للتائية الكبرى المسماه «نظم السلوك»، وأن ابن الفارض ردّ عليه بأن فصوص الحكم والفتوحات المكية شرح لها. وهكذا لم يتورط ابن الفارض فيما تورط فيه ابن عربي من قبل، وهذه الرواية – إن صحت – تدل على مدى تأثير العاذل الديني على الشاعر الصوفي.

انظر: المقري، نفح الطيب، القاهرة، د.ت، ج١/١٠٠.

ومحمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحبّ الإلهي، مصر، دار المعارف، ط (٢)، ١٩٨٥، ص٤١.

(٥٠) يعلل ابن زروق استخدام الرمز في اللغة الصوفية قائلا:«داعية الرمز، قلة الصبر عن التعبير، لقوة نفسانية، لا يمكن معها السكوت، أو قصد هداية ذي فتح؛ معنى ما رمز، حتى يكون شاهداً له، أو مراعاة حق الحكمة في الوضع، لأهل الفن دون غيرهم، أو دمج كثير من المعنى، في قليل اللفظ، لتحصله وملاحظته، أو إلقائه في النفوس أو الغيرة عليه، أو اتقاء حاسد، أو جاحد لمعانيه أو مبانيه».

انظر: ابن زروق، قواعد التصوف، مرجع سابق، ص١٤٧.

يقول أبو الحسن الششتري:

وما الوصفُ إلا دونه غير أنني
أريد به التشبيب عن بعض ما أدري

وذلك مثلُ الصوتِ أيقظ نائماً
فابصر أمراً جلّ عن ضابط الحصر

فقلت لـه الأسمـاء تبغـي بيانـه
فكانت لـه الألفـاظ ستراً على ستر

انظر: ديوان أبي الحسن الششتري، ص٥١.

(٥١) يوسف اليوسف، الغزل العذري، ص ص ١٦١-١٦٢، نقلاً عن منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية نموذج محيي الدين بن عربي، الرباط، منشورات عكاظ، ١٩٨٨، ص ٤٣٩.

(٥٢) ديوان ابن الفارض، مرجع سابق، ص ص ٨٣-٨٤.

(٥٣) ديوان ابن الفارض، ص ص ١٧٧-١٧٨.

(٥٤) وردت في القرآن في سورة مريم، في الحوار الذي كان بين إبراهيم – عليه السلام – وأبيه، إذ قال له أبوه: «قال أراغب أنت عن آلهتي يا إبراهيم لئن لم تنته لأرجمنك واهجرني مليا» سورة مريم، الآية ٤٦، وفي (مليا) قولان: الأول مليا أيّ مدة بعيدة، والثاني مليا بالذهاب عني والهجران قبل أن أثخنك بالضرب حتى لا تقدر أن تبرح.

أنظر: الفخر الرازي، مفاتيح الغيب، مرجع سابق، ج١١/٢٢٩.

(٥٥) النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، مرجع سابق، ج٢/٣٧.

(٥٦) يذكر سبط ابن الفارض في ديباجة ديوانه نقلا عن خاله وَلدِ ابن الفارض، قائلا: «وكان عليه نور وخفر، وجلالة وهيبة، وكان إذا حضر في مجلس يظهر على أهل ذلك المجلس سكون وسكينة. ورأيت جماعة من مشايخ الفقهاء والفقراء والقضاة وأكابر الدولة من الأمراء والوزراء ورؤساء الناس يحضرون مجلسه وهم في غاية ما يكون من الأدب معه والاتضاع له، فإذا خاطبوه كأنهم يخاطبون ملكاً عظيماً، وإذا مشى في المدينة يزدحم الناس عليه يلتمسون منه البركة والدعاء، ويقصدون تقبيل يده فلا يمكن أحداً من ذلك بل يصافحه. وكانت ثيابه حسنة ورائحته طيبة».

انظر: ديوان ابن الفارض، مرجع سابق، ص٢١.

(٥٧) المرجع السابق، ص١١٢.

(٥٨) المرجع السابق، ص١٠٧.

(٥٩) المرجع السابق، ص٥٣.

(٦٠) يتجلى هذا الإفراط في التأويل عند شراح ديوان ابن الفارض لاسيما عبد الغني النابلسي (ت١١٤٣هـ) الذي أخرج الكثير من الأبيات عن مقاصدها الشعرية وألحقها بالمفاهيم الصوفية. انظر: عبد الغني النابلسي، كشف السرّ الغامض، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، مؤسسة الحلبي، ١٩٧٢، ج١/٢١٤.

(٦١) ديوان ابن الفارض، مرجع سابق، ص١١٨.

(٦٢)عبد الغني النابلسي، كشف السرّ الغامض في شرح ديوان ابن الفارض، مخطوط، ص١٧٣.

(٦٣) ديوان ابن الفارض، مرجع سابق، ص٩٠.

(٦٤) المرجع السابق، ص١٢٩.

(٦٥) انظر: ديوان أبي الحسن الششتري، مرجع سابق، ص ١٠٤، ١١١، ٢٧٦، ٢٩٦.

(٦٦)المرجع السابق، ص٣٤.

(٦٧) سورة النجم، الآيات ٢-٤.

(٦٨) سورة الحج، الآية ٤٦.

(٦٩) ديوان أبي الحسن الششتري، مرجع سابق، ص ٤١.

(٧٠) سورة القصص، الآية ٣٦.

أنطلوجيا

فـــوكـــو

عبد السلام بنعبد العالي*

نحن أمام أنطلوجيا تسعى إلى التحرر من العمق الأصلي كي تتمكن من التفكير في قوى الزيف بعيدا عن كل نموذج، وفي لعبة السطوح. فما أبعدنا عن فلسفات التمثل والأصل والمرة الأولى والتشابه والمحاكاة والوفاء والأمانة... لكن، ما أبعدنا كذلك عن ميتافيزيقا الجواهر. ذلك أن الاستيهامات لا تشكل امتدادا خياليا للعضويات، وإنما تعطي حيزا مكانيا لمادية الأجسام. الاستيهامات هي ما يشكل لا جسمانية الأجسام.

لا بد في البداية من التوقف عند هذا العنوان الذي يظهر أنه لا يخلو من ادعاء، إن لم نقل من ادعاءات بصيغة الجمع.

الادعاء الأول هو أنه يزعم الحديث عن «أنطلوجيافوكو» انطلاقا من نص صغير وحيد كتبه فوكو سنة ٧٠، أي في مستهل الفترة التي بدأت فيها ملامح «الانعراج الجنيالوجي» كما يحلو لبعض المولعين بالتحقيبات الزمنية أن يقولوا، وهو نص «مسرح الفلسفة»(١) الذي كتب مبدئيا تعليقا على كتابي دولوز اللذين كانا قد ظهرا سنة فيما قبل، وأعني «منطق المعنى» و«الاختلاف والتكرار».

الادعاء الثاني هو أننا، بهذا العنوان، نوهم القارئ أننا سنستوفي المسألة حقها، في حين أننا لن نتحدث عن مفاهيم لن تتبلور ربما إلا لاحقا، كمفهوم السلطة من حيث هي «مقولة أنطلوجية» على حد تعبير ف. ايفالد، وكمفهوم الفلسفة من حيث هي «كشف طبي للحاضر»، ك «أنطلوجيا الحاضر»، أو مفهوم الذات ك«طي للخارج».

الادعاء الثالث، ولعله أكثر أهمية، وهو أننا نزعم هنا قراءة هذا النص بما هو نص كتبه فوكو، وليس بما هو تعليق على مصنفي دولوز. وربما تقتضي منا هذه المسألة بعض التوقف. إذ أنها ليست قضية شكلية كما قد يتبادر إلى الأذهان، بل ربما من شأنها أن تربطنا مباشرة بموضوع بحثنا.

يتعلق الأمر إذن بالجواب عن السؤال: من يتكلم وراء هذا النص؟ وقد سبق لـ«آ. باديو» أن طرح السؤال نفسه، أكثر من مرة، في كتيّبه عن دولوز(٢) حيث يتكلم عما يدعوه «عدم القدرة على

* مفكر من المغرب.

تحديد من يتكلم؟» .و هذه القضية، كما نعلم، تواجهنا على الخصوص في كثير من النصوص الفلسفية المعاصرة، لا عند فلاسفة يستنسخ بعضهم البعض، وإنما عند مفكرين نشعر أن كل واحد منهم يكتب ما كان يمكن للآخر أن يكتبه لو أنه اهتم بالمسألة عينها، وطرق الموضوع ذاته.مما يجعل تصنيف الفكر المعاصر إلى أسماء أعلام قضية محتاجة لإعادة نظر. وكما تعلمون، فقد سبق لفوكو نفسه في «حفريات المعرفة» أن طرح هذه المسألة، بل ربما أجاب عنها، حين كتب:«في التحليل الذي نقترحه هنا، لا يكون لقواعد التشكل موقع في أذهان الأفراد أو في وعيهم، وإنما في الخطاب نفسه، ونتيجة ذلك فهذه القواعد تفرض نفسها، وفق نوع من الغفلية التي تتخذ شكلا موحدا عند كل الأفراد الذين يأخذون في التكلم داخل الحقل الخطابي».

ورغم هذا، فلا بأس أن نستأنس بالأجوبة المتعددة التي يعطيها باديو للسؤال الذي طرحه: ففي إحدى الصفحات(٣) يضعنا في حلقة دائرية ويقول: «إن من يتكلم هو فوكو وقد أفاد من دولوز الذي استفاد هو منه بدوره». وفي صفحة أخرى(٤) يقول: «ينسب دولوز للزوج فوكو-دولوز، هذا الزوج الذي يشكل إحدى «شخصياته المفهومية» الاكتشاف التالي: إن العنصر الذي يأتي من خارج هو القوة. ذلك لأن القوة بالنسبة لـ«فوكو» «وفي الحقيقة بالنسبة لدولوز الذي يوضح موقف نيتشه وهو يشرح تفاعل القوى الفاعلة والقوى المنفعلة لأن القوة بالنسبة لفوكو ترتبط بالقوة، ولكن من خارج».

في صفحة ثالثة يطرح باديو المسألة التي تعنينا هنا صراحة فيقول: «عندما أقرأ، على سبيل المثال، العبارة الموجودة في كتاب دولوز حول فوكو(ص٢١):» إن الإنسان، بما هو قوة بين القوى، فانه لا يثني القوى التي تشكله دون أن ينطوي الخارج من تلقاء ذاته فيحدث فجوة ذات الإنسان «أتساءل: هل يتعلق الأمر بالفعل بقول لفوكو؟ أم بتأويل؟ أم هي بكل بساطة أطروحة لدولوز، ما دمنا نتعرف فيها على قراءته لـ«نيتشه»، وما دمنا نضع إصبعنا هنا على مفهوم أساس من المفاهيم التي شكلت عمله الأخير، وأعني مفهوم الطيّ؟». يستخلص باديو جوابا على كل هاته الأسئلة: «ربما ينبغي القول بأن هذه الجملة تولدت عن الدفعة التي أوقعها على دولوز ما يشكل عند فوكو دفعة أخرى أتت من ضغط آخر. بهذا المعنى ففي تواري هوياتهم المتتابعة، وما دام الفكر هو دوما» دفع التفردات اللاشخصية لأن تتكلم «فسيان أن نقول: إن هذه القولة غدت قولة فوكو، أو أنها كانت لـ دولوز».(٥)

ماذا يمكن أن نستخلص من هذا التوقف غير القصير؟ يظهر أن هذه المسألة ليست قضية ثانوية، بل إنها تضعنا في صلب موضوعنا وتحدد مفهوما معينا عن تاريخ الفلسفة أشار إليه النص الذي نحن بصدده أكثر من مرة. وعلى أية حال فهذا النص ليس فقط نصا لفوكو حول بعض أعمال دولوز. لكنه ليس كذلك نصا للثنائي فوكو-دولوز على نحو ما نقول ماركس-انجلز، أو دولوز -غواتاري.

عندما يكتب فوكو في بداية هذا النص «إن القرن سيكون دولوزيّ الطابع»، فانه يشير، من بين ما يشير إليه، إلى أن أيّ واحد منا، ممن ينتمون لهذا القرن، لا يمكن وهو يتحدث عن فلسفة دولوز، إلا أن يحشر نفسه في لعبة مرآوية ويتحدث عن نفسه، فكأن فوكو يورّط نفسه هنا عن قصد، بحيث تغدو الأنطلوجيا المعبر عنها هنا هي الأرضية الفكرية لكوكبة من المفكرين الذين يقولون «الشيء ذاته» بأنحاء مختلفة.

يتحدث النص عن تناغم دولوز/ كلوسوفسكي، كما يشير إلى تناغم آخر أكثر خفاء آرطو/فرويد، لكنه يحيل كذلك في أحد هوامشه على بلانشو، كما يشير إلى باتاي. هاته الأسماء يكرر بعضها الآخر بالمفهوم الذي يحدده النص للتكرار، لا من حيث هو رجوع إلى النقطة ذاتها، لا من حيث هو استمرار الواحد ولا تشابه المتعدد، إذ لا وجود في هاته الأنطلوجيا كما سنرى، لا للواحد ولا للمتعدد. فنحن أمام سلسلات متفرقة لا تتجمع: أمام تكرار. والتكرار، كما نعلم ، يكون أساسا في المسرح. المسرح هو الفضاء الذي نكرر فيه. الفلسفة هنا، كما يؤكد النص في عنوانه وخاتمته، مسرح: «مسرح ميم متعدد المشاهد اللحظية الهاربة، حيث تتبادل الحركات الإشارات من غير أن يلمح بعضها الآخر، مسرح تنفجر فيه بغتة ضحكة السوفسطائي خلف قناع سقراط، وتدور فيه أحوال سبينوزا حول دائرة لا مركز لها، بينما يحوم حولها الجوهر ككوكب معتوه، مسرح يعلن فيه فيشته متعثرا: إن الذات المفلولة ليست هي الأنا المفتت، ويظهر فيه دونسكوت وقد حمل شوارب كبيرة: إنها شوارب نيتشه متقنعا بكلوسوفسكي». هذا المسرح لا يمثل أي شيء، انه لا يستنسخ ولا يقلد ولا يحاكي: «انه مسرح أقنعة ترقص، وأجساد تصيح، وأياد وأصابع تتحرك.».

إذا أضفنا إلى هذه الأسماء الواردة في هذا النص برغسون ووايتهيد ولايبنتز وكريسيبيوس وفرويد ولويس كارول، وقفنا على مختلف الحالات التي كانت وراء الدفعة أو الدفعات التي تلقاها دولوز.

لا يجد التكرار هنا تفسيره في صيرورة دائمة ولا في رجوع لما تم وحصل، وإنما في عودة الاختلاف.

يميز النص بين الصيرورة، والرجوع، والعود. فليست الاختلافات عناصر من صيرورة عظمى تحملها في جريانها، وليست هي الرجوع الذي يحيل إلى التكرار كحلقة ودائرة ورجوع إلى نقطة البدء. إن الوجود هو الرجوع وقد تخلص من انحناء الدائرة ليغدو عودا أبديا. ذلك أن العود يتم على خط مستقيم. إلا أنه عود للاختلاف. وما لن يعود هو المشابه والمماثل والمطابق. فهل يتعلق الأمر بحاضر خالد؟ نعم، شريطة أن نفهم الحاضر من غير امتلاء، والخلود من غير وحدة. انه خلود متعدد لحاضر يتزحزح. إذا كانت الصيرورة هي زمان الكرونوس الذي يبتلع ما ولده ليعيد إحياءه من جديد، فان الأيون هو الزمان الذي ما ينفك يمضي وما ينفك يعود: «فبدل الحاضر الذي يضم الماضي والمستقبل، يضع الأيون مستقبلا وماضيا يصدَعان الحاضر كل لحظة».

لا شك أن هاته العبارة الأخيرة تجعلنا ننصرف بذهننا إلى هايدغر ومفهومه عن الزمان. بيد أن المقارنة لا ينبغي أن تذهب أبعد من هذا. والتنبيه يأتينا مرات ثلاث في هذا النص القصير. فمرة ينبهنا بعبارة لا تخلو من سخرية، أننا «لا نتجه تحت قرع الطبول نحو المكبوت الأعظم للفلسفة الغربية»، ومرة يقول: «بأننا أمام أنطلوجيا لا تريد مرة أخرى فضح نسيان الوجود، وإنما تتوخى الحديث عما هو خارج الوجود»، ومرة ثالثة يؤكد: «عوضا عن فضح النسيان العظيم الذي افتتح المغيب»، يكفينا أن نشير إلى بعض الاهمالات وبعض الثغرات، وبعض الأشياء الصغيرة التي لا تكتسي كبير أهمية، ربما يكون الخطاب الفلسفي قد أغفلها».

لإعطاء مكانة لهذا المفهوم عن الزمان، ولإنعاش دينامية التكرار وتحرير الاختلاف، كان ينبغي التخلي عن أشكال متعددة من القهر عرفها تاريخ الفلسفة استهدفت الاختلاف كي تخضعه. يميز النص أربعة أشكال لهذا القهر والإخضاع:

تطابق التصور كما حدده أرسطو،

تشابه المدركات كما حددته فلسفات التمثل،

تعارض المتناقضات كما حدده هيجل،

تقسيم الوجود إلى جهات ومقولات.

عند أرسطو يغدو الاختلاف هو ما يدعوه المناطقة «الفصل النوعي» أو الخاصة. انه ما ينبغي أن تختص به وحدة التصور. يتساءل فوكو :«و لكن ، فوق الأنواع هناك دوما الحركة التي يعج بها الأفراد. هذا التنوع الذي يفلت من كل تخصيص، ليس شيئا آخر غير تمرد التكرار؟».و ما الذي يخضع الاختلاف هنا ويقهره؟ انه بادئ الرأي الذي يأبى أن يرى الصيرورة الحمقاء والاختلاف الفوضوي، فيسعى للتعرف على المطابق،، تدفعه «إرادة طيبة» تجعله يعين ما هو عام في الموضوعات، ويقر شمولية الذات العارفة. لكن، ماذا لو ابتعدنا عن هاته الإرادة الطيبة، وفتحنا المجال للإرادة الخبيثة ، وحررنا قوى الزيف من عقالها ؟ ماذا لو تحرر الفكر من بادئ الرأي؟ ماذا لو امتنع الفكر عن معاشرة الدوكسا، وانتهج طريق البارادوكسا؟ حينئذ، بدل أن يبحث عما هو مشترك تحت الاختلافات،فانه يبحث بكيفية مخالفة عن الاختلاف، وحينئذ لن يعود الاختلاف خاصية عامة تعمل لصالح عمومية التصور، وإنما يغدو حدثا خالصا، كما يعود التكرار اختلافا متحركا.

عندما ينفلت الفكر من الإرادة الطيبة ورقابة بادئ الرأي الذي يحدد ويقسم، فانه لا يبني التصور، وإنما ينشئ حدثا-معنيا بتكراره للإستهامات.

أما فلسفات التمثل فان إخضاع الاختلاف يتم عندها بادراك التشابهات العامة (التي تجزّأ فيما بعد إلى اختلافات وهويات جزئية)، فيقترن كل تمثل جديد بتمثلات تسمح للتشابهات أن تنتصر في النهاية، وحينئذ فان التكرار الذي كان لا يشكل في التصور إلا اهتزازة المطابق، يغدو في التمثل مبدأ ترتيب الشبيه. لكن، من يتعرف على الشبيه التام الشبه؟ انه العقل السليم هو الذي يتعرف على المسافات ويقسّم ويوزع. انه أحسن الأشياء قواسم.

لنجعل هذا العقل السليم يهتز، ولندع الفكر يعمل خارج الجدول المنظم للتشابهات، فستظهر حينئذ سلسلة من القوى تختلف شدة. هذا المنظور إلى الموجودات من حيث القوة يجعلها تتدرج لوحدها قبل أن يجعلها التمثل تتدرج في سلم التشابه، وذلك لأن الشدة هي في ذاتها درجة من القوة. إنها اختلاف خالص، اختلاف يتحرك ويتكرر.

لكن، لندع جدول التمثل يعمل عمله. في أصل الإحداثيات هناك التشابه التام، ثم تتدرج الاختلافات كتشابهات تزداد ضعفا، وكتطابقات تزداد وضوحا إلى أن نصل إلى الاختلاف الذي لا يمثل فيه التمثل ما كان حاضرا. لكي يكون هناك اختلاف، ينبغي ألا يكون الشيء هو نفسه، هنا يتحدد الشيء نفسه على أرضية من السلب.

هذه المرة يتم إخضاع الاختلاف لمنظومة التعارض والسلب والتناقض. لكي يكون هناك اختلاف يلزم أن يحد التطابق اللانهائي، أن يجد حده ومحدوديته ونهايته عند اللاوجود، يلزم أن يعمل السلب في إيجابيته. هنا يتولد الاختلاف عن التوسطات، ويغدو التكرار علامة على فشل الهوية وعجزها عن

أن تنفي ذاتها لتجدها في الآخر. فبينما كان التكرار في فلسفة التصور خارجا خالصا غدا هنا ضعفا وعجزا باطنيا.

على هذا النحو فان الجدل لا يحرر المخالف، وإنما يضمن انه لا بد وأن يلاحق ويُخضع ويُتدارك. فكأن التناقض يعمل في سر لحفظ المتطابق وصيانته. لذا فان أردنا تحرير الاختلاف من قبضة السلب، يكون علينا إقامة فكر من غير تناقض ولا جدل، فكر يقول نعم للتنوع، فكر مثبت ايجابي يستعمل الفصل أداة، فكر متعدد رحال.

كان يلزم إذن، لإقامة هذا الفكر، تحرير الاختلاف أولا من فلسفة التصور، ثم من فلسفات التمثل. فالفلسفة الجدلية. إلا أن أكثر أشكال الإخضاع والقهر التي عانى منها الاختلاف هي تلك التي تولدت عن المقولات.

عندما تعين المقولات الكيفيات المختلفة التي يمكن أن يقال بها الوجود، وعندما تحدد مسبّقا أشكال الإسناد والحمل على الوجود فارضة على الموجودات خطاطة توزيعها، فإنها تتحكم في لعبة الإثبات والنفي، وتؤمّن لتشابهات التمثل دعامتها، وتضمن موضوعية التصور وعمله.إنها تقمع فوضى الاختلاف كي توزعها إلى جهات.

تحرير الوجود من هيمنة المقولات يستدعي إذن وحدة وجود سبق أن أكدها، في تاريخ الفلسفة، وجهان، وبلغة النص حالتان، هما دون سكوت وسبينوزا. لنتصور أنطلوجيا يطلق فيها الوجود بالكيفية نفسها على جميع الاختلافات، ولا يقال إلا عنها، ولا تكتسي الأشياء جميعها التجريد الأعظم الرتيب للكائن، كما عند دون سكوت، ولا تحوم أحوال سبينوزا حول وحدة الجوهر، حينئذ لا يغدو الوجود هو الوحدة التي توجه الاختلافات وتوزعها، وإنما يغدو تكرارها بما هي اختلافات.

لا تربط وحدة الوجود هنا التعدد بالوحدة ذاتها. وإنما تجعل الوجود يعمل من حيث هو يقال تكرارا عن الاختلاف. الوجود هو عودة المخالف، من غير أن يكون هناك اختلاف في الكيفية التي يقال بها الوجود. إن الوجود لا يتوزع إلى جهات: فلا يتّبع الواقع الممكن، ولا العرضي الضروري.انه الوجود نفسه بالنسبة للمستحيل والممكن والفعلي.

وهو كذلك على الخصوص بالنسبة للحقيقي والظاهر. فلا يتعلق الأمر هنا بإعادة مجد هذا على حساب ذاك. ولن نعطي فرصة أخرى لانتقادات هايدغر بصدد القلب الافلاطوني. وحتى قلب الافلاطونية لا ينبغي أن يفهم على أنه فلسفة مضادة. بل كل تاريخ الفلسفة هو قلب للافلاطونية، وهذا بدءا من افلاطون ذاته. فلسفة خطاب هي فارقه الافلاطوني. هذا الفارق هو العنصر الغائب عند افلاطون،الحاضر في ذلك الخطاب، أو على الأصح، انه العنصر الذي يتولد مفعول غيابه في السلسلة الافلاطونية، بفعل ظهور سلسلة جديدة. فكأن هاته لا تعمل، لا على قلب الافلاطونية، بل على فضح نقصها، فضح عوزها. حينئذ يغدو تاريخ الفلسفة بلغة الموسيقى، تنويعات على الثيمة ذاتها. لقد ابتعدنا غير ما مرة عن هايدغر، وها نحن نبتعد عن كل معمارية للأنساق الفلسفية. نبتعد عن غيرولت.

في فلسفات التمثل فان إخضاع الاختلاف يتم عندها بادراك التشابهات العامة، فيقترن كل تمثل جديد بتمثلات تسمح للتشابهات أن تنتصر في النهاية، وحينئذ فان التكرار الذي كان لا يشكل في التصور إلا اهتزازة المطابق، يغدو في التمثل مبدأ ترتيب الشبيه

بمقتضى احدى هاته التنويعات للافلاطونية تغدو الموجودات سيمولاكرات منفصل بعضها عن بعض من غير علاقة باطنية لا فيما بينها، ولا مع مثال مفارق. فلا داعي للبحث وراء الاستيهامات عن حقيقة أكثر صدقا، تكون هي مجرد دليل مشوش عنها.كما لا داعي لربطها فيما بينها وفق أشكال قارة وتكوين بؤر صامدة للتجميع.فباعتبار القوة الديناميكية للوجود ليس هناك أي مبرر كي تحاكي الموجودات ما هو أكثر جوهرية منها. الموجودات هي توليد محايث للواحد، وليست مطلقا صورا يحكمها التشابه. إنها أحوال وأنماط للواحد خاضعة للصدفة، وهي درجات جهوية من الشدة والقوة. وما دامت القوة ليست إلا اسما آخر للوجود، فان الموجودات ليست إلا أنماطا للتعبير عن الواحد. هاهي السيمولاكرات إذن تسترد حقها من حيث هي شهادة حية مرحة على القوة الواحدة للوجود، من حيث هي حالات تدل الدلالة نفسها على الوحدة، من حيث هي تنويعات للوحدة.

نحن أمام أنطلوجيا تسعى إلى التحرر من العمق الأصلي كي تتمكن من التفكير في قوى الزيف بعيدا عن كل نموذج، وفي لعبة السطوح. فما أبعدنا عن فلسفات التمثل والأصل والمرة الأولى والتشابه والمحاكاة والوفاء والأمانة...لكن، ما أبعدنا كذلك عن ميتافيزيقا الجواهر. ذلك أن الاستيهامات لا تشكل امتدادا خياليا للعضويات، وإنما تعطي حيزا مكانيا لمادية الأجسام. الاستيهامات هي ما يشكل لاجسمانية الأجسام. فإذا كانت الفيزياء خطابا حول بنية الأجسام والخلائط

والتفاعلات والآلية المتحكمة في الداخل والخارج، فان الميتافيزياء خطاب حول مادية اللاجسماني، مادية الاستيهامات والسيمولاكر. إذا كان النقد الكنطي قد حاول تعيين وهم الميتافيزيقا وتأسيس ضرورته، فان الميتافيزيقا ترمي هنا الى إرساء النقد الضروري لتحرير الاستيهامات، ورفع الأوهام عن قوى الزيف.

موازاة مع مادية الاستيهام تتحدث هاته الأنطلوجيا عن لاجسمانية الحدث.فان كان الحدث دوما نتيجة لتفاعل الأجسام وتصادمها، امتزاجها وانفصالها، إلا أنه ليس من مرتبة الأجسام. لتوضيح هاته الفكرة، ولإعادة الاعتبار لمعنى الحدث ، علينا أن نستبعد معاني ثلاثة أعطيت له عبر تاريخ الفلسفة عند فلسفات حاولت أن تعمل فيه فكرها من غير أن توفَق في إدراك معناه. هاته الفلسفات هي الوضعية الجديدة، والفينومنولوجيا وفلسفة التاريخ.

فالوضعية الجديدة فهمت الحدث على أنه الواقعة التي تحيل إليها القضية، وجعلت منه مسلسلا ماديا. وبحجة أنها ترى أننا لا يمكننا قول أي شيء خارج العالم، فإنها ترفض سطح الحدث، وتسجنه بالرغم عنه داخل الامتلاء الدائري للعالم.

أما الفينومنولوجيا ، فبما أنها جعلت المعنى لا يتواقت مع الحدث، فهو إما يتقدمه أو يتأخر عنه، وبحجة أنها لم تسمح بوجود المعاني إلا بالنسبة للوعي، فإنها وضعت الحدث خارجا وقبل، أو باطنا وبعد، وهي تحدد موقعه دوما بالنسبة لدائرة الأنا.

أما فلسفة التاريخ، فإنها تسجن الحدث داخل دوامة الزمن، وبحجة أنها لا تعطي وجودا للحدث إلا في الزمن، فإنها تخضعه لنظام يجعل من الحاضر صورة محصورة بالماضي والمستقبل.

لقد فهم الحدث إذن على أنه الواقعة التي تحدد صدق القضية، والمعيش الذي هو حالة الذات، والعيني الذي هو المحتوى التجريبي للتاريخ.

مقابل هاته الفلسفات الثلاث يدعونا فوكو إلى إقامة:

ميتافيزيقا الحدث اللاجسماني ضد الوضعية الجديدة وخلافا لفزياء العالم، ومنطق للمعنى المحايد ضد الفينومينولوجيا ،و خلافا لدلالات الذات، وفكر الحدوث ضد فلسفة التاريخ، وخلافا لتجاوز المستقبل التصوري وحفظه لماهية الماضي.

وحدها تلك الميتافيزيقا وذلك المنطق وهذا الفكر من شأنها أن تعيد للحدث معناه، لأن المعنى ليس هو البعد التبييني للقضية، إذ هو لا يرتد إلى الوعي أو الذات، ولا هو البعد التعييني لها لأنه لا يتحدد بتمثيل الوحدات الخارجية، ولا هو بالبعد الدلالي لأنه ليس شرط الصدق. للقضية بعد رابع غير هاته الأبعاد كلها. حينما نقول:مات فوكو ،فان هاته القضية تشير إلى واقعة، وتعبر عن رأي أو فكرة، وتدل على إثبات. لكن ، إضافة إلى كل هذا فلها معنى ، وهو فعل الموت ، وهو حدث لا يدل على إثبات، ولا يؤكد صحة ولا فسادا.

هذا الحدث-المعنى لا يمكن إدراكه لأن له وجهين، وجها يؤم نحو الأشياء، وآخر نحو القضية.إن المعنى «بخار لاجسمي لطيف» يطفو في الحدود الفاصلة بين الكلمات والأشياء من حيث هو ما يقال عن الشيء وما يحدث له. ذلك أن المعنى لا يقال دون أن يحدث، والحدث لا يحصل دون أن يقال.

إنها إذن أنطلوجيا تمنح المعنى وضعا في غاية التفرد، لأنه غدا يجمع، إلى جانب صفته القضوية واللاجسمية، صفة التعلق بالحدث. هاهو المعنى يتخذ وضعا، كما يقول النص، خارج الوجود، لا نعني بطبيعة الحال أنه يعود من جديد لسماء المثل، وإنما أنه أصبح خارج الأعيان والأذهان، بعيدا عن الجسمية والذهنية.

لقد سعت الفلسفة أن تحدّد الحدث انطلاقا من التصور نازعة عن التكرار كل قيمة، كما حاولت أن تقيس الاستيهام على الواقع باحثة عن مصدره، سعت الفلسفة إذن أن تعرف وتحكم، حاولت أن تكون علما ونقدا. في مقابل الفلسفة هناك الفكر الذي يعطي لقوى الزيف بعدها الفعلي، ويجعل الحدث لامحدودا ولامحددا كي يتكرر كتفرد شمولي. إن دور الفكر هو التوليد المسرحي للاستيهام ،و تكرار الحدث في تفرده. الفكر يولد حدثا-معنيا بتكراره للاستيهام.

ها أنتم ترون أن هايدغر يلاحقنا خلال هذا العرض كله، وهاهي تفرقته بين الفلسفة والفكر تظهر هنا أيضا، إلا أننا لن نتوقف من جديد لمقارنتها بالمعنى الوارد هنا، ويكفي أن نقول ختاما بأننا إن كنا قد تبينا فيما سبق أن الفكر ليس دوما إلا استجابة لضغط خارجي، إلا استجابة لقوة، وأنه دوما «فكر الخارج»، وليس منبعه قط هو الوعي، فينبغي أن نستخلص الآن أن هذا الوعي ليس حتى مسرحه.

الهوامش

١- theatrum philosophicum , critique,foucauld(m) ١٩٧٠.

٢- Badiou (A), Deleuze, La clameur de lêtre, Hachettes

٣- OP,cite, p125

٤- p128

٥- p26

منهجية النظريات الأدبية

هيد غوتنر

ترجمة: منذر عياشي★

إذا أردنا ان نعطي اجابة عن السؤال الذي يهمنا هل نظريات الأدب هي نظريات علمية، فيجب فحص ليس التنظيم الواضح فحسب، ولكن أيضا القيمة التجريبية للنظريات. ويمكننا أن نهمل مسلمة الدقة اللغوية المستعملة من غير التشكيك مع ذلك بالعلمية.

١- تمهيد ابيستومولوجي

ما هي النظرية؟ لقد اهتم الابستومولوجيون دائماً بهذه القضية، ولقد تم في السنوات الاخيرة، تقديم أجوبة.. وهكذا فان المتصور الذي اقترحه كارناب (١٩٥٦)، والذي أصبح كلاسيكيا الآن، إنما يتأسس على الانقسام الثنائي للغة العلمية: القسم التجريبي والقسم النظري. ويعرف كارناب هذين المكونين على النحو التالي: لا يتضمن القسم التجريبي سوى محمولات مفهومة بذاتها. والمقصود هو محمولات ناتجة عن ملاحظات أولية ومعقدة. فالمحمولات الاولية تعمل بوصفها محمولات أساسية. وتُستخلص انطلاقاً منها المحمولات المعقدة بمساعدة التعريفات الواضحة. وأما القسم النظري، فيتضمن كل المحمولات التي لا تستطيع لغة الملاحظة، وهي لغة ضيقة، أن تبينها، ونجد من هذه المحمولات مثلاً، محمولات التنظيم التي تشير الى نعوت لا يمكن أن تقوم إلا عندما تتحقق بعض الشروط. وهكذا، فان المتصورات العروضية او الكمية وتلك التي تميز الأشياء التي لا يمكن ملاحظتها مبدئياً (الذرة، الجزيء، الذري، الى آخره). وتبعاً لكارناب، فان كل جملة تظهر متصورا نظريا على الأقل، تعد جملة نظرية بوضوح. وذلك لأن النظرية بناء من جمل تمثل كل واحدة منها جملة نظرية، واننا لنسمي هذا المتصور للنظرية (Lestatement view التقرير المنظور).

لقد طور (ت.س. كوهن) (١٩٦٢- ١٩٧٠) متصوراً آخر للنظريات العلمية. فالنظرية تمثل، تبعا لما يراه، بناء

★ ناقد واكاديمي من تونس .

ديناميا، يتألف من قوانين، وفرضيات، ومعلومات يمكن ملاحظتها مباشرة وتعد جزءاً من المستوى النظري الى حد ما، وقد تم انتاجها جميعاً في لحظة التطبيق النموذجي الاول لهذه النظرية فالنموذج بوصفه مثالاً او نموذجاً، يعد غير دقيق، فهو لا يقول شيئاً عن كل التفاصيل ولا عن الدرجة المحتملة لدقة النظرية العلمية. ثم إن النموذج ما ان يتم تثبيته، حتى يتمكن العلم العادي من الولادة أخيراً. فنشاطه لا يتضمن ادخال نظريات جديدة، ولكنه يتضمن إنشاء نظرية كانت قد أعطيت من قبل، أي يتضمن حل سلسلة من الألغاز العلمية.

ويصبح تأويل النموذج هشا، عندما يظهر الشذوذ، فالشذوذ يجعل النموذج يسقط في الغموض او في حالة من حالات الازمة. فاذا استقر الانفصال، فثمة توافق لن يستطيع عمليا ان ينتج. وهذا ما سيكون بالأحرى هو المخرج الوحيد، وهكذا، فان الأزمة ستمتد، لأن فشل التوضيح التقني، واذن العادي، للألغاز العلمية سيعيد اظهار الوعي بوجود المشكلات، وهذا ما تم كبته من قبل. ويتجلى هذا الوعي ليس فقط في المشاريع التأويلية الجديدة والمنهجية، ولكن ايضاً في التحليل الفلسفي وفي التطورات النظرية. ويبدأ، حينئذ فقط، البحث عن نموذج جديد بشكل واضح. وعندما يتم العثور أخيراً على هذا النموذج، فإننا سنشاهد ثورة علمية، تظهر بوساطة استبعاد النموذج القديم وقبول النموذج الجديد.

ان المتصور الملتبس للنموذج وكذلك عدم دقة وغموض المتصورات الاساسية التي يستعملها كوهن في وصفه للتطور الدينامي للنظريات، قد أفضى الى مجادلات دائمة. ويبدو أن المصدر الرئيسي لسوء الفهم يتمثل في الحدث الذي يصف كوهن متصوراته إذ يضعها في «التقرير المنظور» لهؤلاء المتنازعين، والذين تعد النظريات بالنسبة اليهم أبنية لمقترحات، في حين أن لمتصوره الخاص عن «النظرية» وعن «النموذج» معنى آخر في الواقع، انه «عدم التقرير المنظور»: لقد اصبحت النظريات حينئذ مصممة بوصفها أبنية للمتصورات.

ولقد استخلص «ج. د. سنيد» (١٩٧١) النتائج من هذا الغموض، معيداً بناء متصور كوهن بمساعدة المتصورات المستعارة من نظرية المجموعات ومن المنطق. ولقد حول تعريف النظرية الذي اقترحه كوهن باعادته الى متصور «عدم التقرير المنظور» وبجعل متصورات الاساس المستعملة ملتبسة. ويمكن ان ينظر لمشروع سنيد بوصفه تفسيراً لتعريف النظرية التي كان كوهن قد أدخلها، بالاستناد الى قاعدة نظرية المجموعات. ومن فوائد هذا المشروع ان حمل الدقة المطلوبة الى تعقيد المتصور عند كوهن.

بداية، ليست النظرية بالنسبة الى سنيد سوى محمول اساسي للنظرية، ويحدد عدد معين من المسلمات هذا المحمول وتحتوي هذه المسلمات على المقدمات الجوهرية النظرية وغير النظرية التي تتأسس النظرية عليها. اما المقدمات غير النظرية فهي لا تمثل الجمل التجريبية تبعاً لكارناب- اننا بعيدون عن متصوره-، وانها لتعد جملاً غير نظرية فقط بالنسبة الى نظرية ما. ولكنها تستطيع ان تكون نظرية بالنسبة الى نظرية أخرى. وتكوّن المسلمات، وكذلك بعض الوصف المنطقي، «البنية الاساسية» للنظرية. ولكن هذه لن تبقى إلا في حالة البناء المجرد، اذا لم يقدم «مجموع النماذج النموذجية» بوصفه تطبيقاً أولياً للنظرية، البرهان بأنها تمتلك مضموناً تجريبياً أكيداً. ويكتسي إذن «مجموع النماذج النموذجية» أهمية خاصة، ويرتفع الى مرتبة القيمة الاصولية. وإن هذا ليعد جوهرياً في بناء النظرية كما يعد جوهرياً في «البنية الاساسية». ويجب على المقدمات النظرية للنماذج، وعلى «البنية الأساس»، وعلى «مجموع النماذج النموذجية»، أن تبقى على الدوام هي نفسها اثناء التحويل الذي تخضع له النظرية عبر المراحل المتعاقبة للتطور العادي، وأثناء التحويل الذي يصوغ اتساعها، وإلا يكن ذلك، فان النظرية ستفقد هويتها. وهكذا، فان سنيد إذ يدخل متصوري «البنية الأساسية» و«مجموع النماذج النموذجية»، يوضح بدقة ما كان كوهن يفهمه من «النموذج».

٢ - هل نظريات الأدب هي نظريات علمية؟

إذا أردنا أن نجيب بشكل مرض عن هذا السؤال، فيجب ان نثبت ان نظريات الأدب تستجيب الى شروط هذا المتصور او ذاك، اللذين قمنا بعرضهما. وهذا ما حاولت ان أقوم به إذ لجأت الى نظرية كوهن وسنيد فيما يخص البناء المنطقي لنظريات الأدب «كوتنير/ جاكوب، ١٩٧٨».

ولكن إذا تركت نظريات الأدب نفسها تنبني انطلاقا من الجهاز النظري لكوهن وسنيد، فان هذا لا يبرهن مع ذلك على علميتها. فالابيستيمولوجيا التحليلية تميز ثلاث مسلمات رئيسية وذلك لكي تؤسس علمية النظرية: تتعلق

المسلمة الاولى بالطابع الواضح لكل الفرضيات والنتائج، وتتعلق الثانية باستعمال لغة نظرية دقيقة الى حد ما. وانها لتبتغي من هذا تجنب كل خلط في المتصورات. وأما الثالثة والاخيرة، فتتمثل في مسلمة التحقق من كل التأكيدات. واذا تأملنا، فسنجد ان المسلمات الثلاث لا تصح إلا بالنسبة الى العلوم التجريبية، في حين أن المسلمتين الاولى والثانية تصحان أيضاً بالنسبة الى العلوم الشكلانية.

وأما المسلمة الأكثر أهمية في تحليل نظريات الأدب، تبعاً لنظرية كوهن وسنيد، فتتمثل في الطابع الواضح، وتذهب ابيستيمولوجيا سنيد نفسها في هذا الاتجاه لأنها لا تحلل كيف تتحقق النظريات العلمية المختلفة من تأكيداتها، وانها لا تحلل أيضاً درجة الدقة التي تمتلكها اللغة التي تستعملها، انها تكتفي بمعاينة كيف أن بنية نظرية ما تستطيع أن تصبح واضحة، وذلك على نحو مستقل عن قضية معرفتنا إذا كنا نستطيع أولا أن نسند الى هذه النظرية المحمول «التجريبي». وإذا أردنا إذن ان نعطي اجابة مرضية عن السؤال الذي يهمنا «هل نظريات الأدب هي نظريات علمية»؟، فيجب فحص ليس التنظيم الواضح، ولكن أيضا القيمة التجريبية للنظريات. ويمكننا أن نهمل مسلمة الدقة اللغوية المستعملة من غير التشكيك مع ذلك بالعلمية.

وأريد الآن أن أضرب مثلا بنظرية من نظريات الأدب وأن أبين كيف نستطيع إعادة بنائها بمساعدة نظرية كوهن وسنيد. وسأضيف ملاحظات تتعلق بقيمتها التجريبية. وسنجيب في النهاية عن السؤال: «هل نظريات الأدب نظريات علمية أم لا؟».

اذا نظرنا الى نظرية ما، ولتكن نظرية رومان جاكبسون مثلا (١٩٦٣)، فانه لمن الممكن، بفضل إجراء حدسي، أن نستخلص المقدمات النظرية الرئيسية. ويكفي عقد مقارنة بين كل المقدمات النظرية، الى ان نعثر على بعض المقدمات التي تتعلق بها المقدمات الأخرى. وتعد هذه المقدمات النظرية أساسية، أي تعد من منظور منطقي أعلى نظرياً من المقدمات الأخرى. إنها تشكل «البنية الأساس» للنظرية، في حين ان المقدمات الأخرى تعد «البنى الفرعية» لهذه البنية.

تظهر نظرية جاكبسون المقدمتين النظريتين الاساسيتين التاليتين:

١ - «تهيمن الوظيفة الشعرية في الشعر».

٢ - «تُسقط الوظيفة الشعرية، في الشعر، عن غير قصد مبدأ التعادل لمحور الاختيار على محور التركيب».

لنأخذ المقدمة الاولى: إن جاكبسون إذ يتكلم عن الوظيفة الشعرية، فإنه يحيل الى نظريته في الوظائف اللسانية. ولقد تتناسب مع كل عامل من العوامل المختلفة التي تكوّن نموذج التواصل البسيط، وظيفة لسانية مختلفة: تتناسب الوظيفة الادراكية مع عامل المتلقي، ومع سياق الوظيفة المرجعية، ومع الرسالة الوظيفة الشعرية، ومع التماس الوظيفة الانتباهية، ومع الشرعة (Code) وظيفة اللغة الواصفة، وأخيراً مع المرسل الوظيفة الانفعالية.

المقدمات النظرية وحدها تذهب مباشرة الى صياغة معايير لتحديد المقاصد. وينتج عن هذا ان المقدمات غير النظرية تبقى عملياً على الدوام ضمن النظريات الأدبية. وهي تحتوي على افتراضات حول «طبيعة» القضية الأدبية، والتي لا نستطيع اكتشافها الا عندما نهتم بالأمثلة التي اختارها منظرو الأدب لادماج تأكيداتهم النظرية

ويستطيع هذا الترابط ان يتميز على النحو التالي: إن النصوص او العبارات اللسانية، التي تحيل الى العامل x من هذا النموذج، او التي على نحو أكثر دقة، من هدفها ان تكون متجهة نحو العامل x ، لتُظهر الوظيفة التي تتناسب مع x . وهكذا، فان للنصوص المتجهة نحو السياق، وظيفة مرجعية، والنصوص المتجهة نحو المرسل وظيفة انفعالية، الى آخره. ويبين جاكبسون السمات اللسانية لكل وظيفة لسانية باستثناء الوظيفة المرجعية: يُظهر التعجب الوظيفة الانفعالية.

وتجد الوظيفة الادراكية تعبيرها القاعدي في النداء وفي صيغة الأمر. وتشير بعض الصيغ الشعائرية الى الوظيفة الانتباهية، وان بعض نماذج الاسئلة التي يطرحها المتكلمون لكي يتحققوا من انهم يستعملون الشرعة نفسها، لتميز وظيفة اللغة الواصفة. وتمثل، أخيراً، ظاهرة الاسقاط مؤشراً على الوظيفة الشعرية.

لنذهب الى المقدمة الثانية: يرى جاكبسون في «مبدأ التعادل» الاجراء التكويني للتتابع: يمكن لمقاطع الكلمات، وحركاتها، والأطوال العروضية، أو الوقفات النحوية أن تعد في الشعر متعادلة. ويشكل الانتخاب

والتوليف طريقتين للترتيب، أساسيتين للخطاب، فالاختيار يقضي بالاختيار بين سلسلة من الكلمات المتعادلة، والمتشابهة، او المترادفة، في حين أن توليف الكلمات المختارة يبني التتابع في الخطاب. ولقد يتم في النصوص الشعرية اسقاط مبدأ التعادل لمحور الاختيار على محور التوليف.

وأخيرا، فإن جاكبسون يرى في هذا الاسقاط لمبدأ التعادل ظاهرة غير قصدية، أي ليست بريئة تماماً على الاطلاق.

لا تشكل المقدمتان النظريتان الاساسيتان كلية المقدمات المنطقية المحتواة في «البنية الاساسية». ويبقى ان نتكلم أيضا عن المقدمات غير النظرية. فهذه الاخيرة تعين في أغلب الاحيان ميدان تطبيق النظرية، كما تشير حدساً الى كل المواضيع الاخرى الافتراضية. ومع ذلك، فان المقدمات النظرية وحدها تذهب مباشرة الى صياغة معايير لتحديد المقاصد. وينتج عن هذا ان المقدمات غير النظرية تبقى عملياً على الدوام ضمن النظريات الأدبية. وهي تحتوي على افتراضات حول «طبيعة» القضية الادبية، والتي لا نستطيع اكتشافها الا عندما نهتم بالأمثلة التي اختارها منظرو الأدب لادماج تأكيداتهم النظرية.

لنعد الآن الى نظرية جاكبسون. إننا نستطيع أن نصف الامثلة التي يقدمها بأنها «مجموعة من النماذج النموذجية» التي تخبرنا عن الالتزام الضمني لهذه النظرية. وسنلاحظ حينئذ انه لا يأخذ امثلة الا النصوص الشعرية المعترف بها اجماعاً بوصفها كذلك. فهو يفترض سلفاً وجود اجماع فيما يخص وجود الشعر. وإنه لأمر ظاهر أن يكون قد ابتدع نظريته لكي يصف نصوصا معترفا بها من قبل بوصفها نصوصاً شعرية، وذلك على نحو مستقل عن هذه النظرية. وهكذا، فاننا نصوغ المقدمة الاساسية غير النظرية التي تتضمن البنية الاساس لهذه النظرية: «الشعر معترف به حدساً بوصفه كذلك، وذلك عندما يتناسب مع متصور ما للشعر».

ويمكننا بسهولة، انطلاقاً من هذه المقدمات الثلاث، ان نعيد بناء «البنية الأساس» لنظرية جاكبسون، ولقد كانت هذه التأملات السريعة كافية لكي نتأكد من أن المقدمات المنطقية ليست واضحة بما فيه الكفاية، وأن المسلمة الاولى، هي في النتيجة، مسلمة انتهاكية. ويجب علينا ان نستنتج ان بناء نظريته بناء غير كامل. مع ذلك، فانه ليس من الواجب أن نحط كثيراً من قدر نظرية الأدب هذه، والحديثة نسبياً. فالنظريات الأكثر تقليدية تكشف على نحو أكبر أيضاً عن هذه النواقص الموجودة في الاعداد النظري. وثمة أحكام قيمة، ومعايير، وعلاقات تضمينية ميتافيزيقية قد دخلت اليها خلسة.

ماذا نقول عن تطبيق المسلمة الثالثة، أي عن مسلمة التحقق الاساسي من كل الفرضيات المستنتجة من المقدمات الاساسية؟ هنا أيضا نصطدم بالصعوبات. وهكذا، فان جاكبسون لم يتحقق من صحة تأكيده، والذي تبعا له، فان قصيدة معينة لبريخت مثلا (Wit sind sie)، ستكون نصا شعرياً، وذلك لانها تتناسب مع ما نعده «شعرا» باتفاق الآراء. وانه ليقبل، كما بالنسبة الى كل الامثلة الاخرى، ملاءمة هذه الفكرة المفترضة للشعر حدساً، وكذلك الأمر، فان التأكيد المستنتج من المقدمة النظرية الأولى والتي تهيمن تبعاً لها الوظيفة الشعرية في هذه القصيدة، لم يتم التحقق منه. والسبب أنه لم ينتج إلا انطلاقاً من الاعتقاد الضمني ان هذه القصيدة هي من الشعر. وأما اجراء التحقق الواضح فلا يستخدم إلا عندما يحاول جاكبسون أن يبرر التأكيد المستنتج من مسلمته النظرية الثانية، أي من الاسقاط القصدي في قصيدة بريخت لمبدأ التعادل من محور الاختيار على محور التوليف (١٩٧٣). ويقضي عمله في التحقق، في جزء كبير منه، بملاحظة طبقات التعادل في هذه القصيدة وبانشاء علاقة بين بعض منها. وان المقصود فعلا بالنسبة الى جاكبسون هو اظهار أن مبدأ التعادل لا يتجلى بداهة في القصيدة، ولكنه يمثل فيها مبدأ التنظيم المهيمن. ويشد وجه معين من هذا المبدأ انتباهه، أي التوازي. فهو يكتشف تعادلات وتوازيات في بناء المقاطع الشعرية، وبين الاشكال الصيغية المميّزة، وأشكال النفي، وأخيراً بين الوحدات الدلالية والصوتيات. وتكون النتيجة لهذا الفحص ايجابية. ويستطيع جاكبسون أن يبين ان قصيدة بريخت تملأ فعلاً الشروط التي تستوجبها المسلمة النظرية الثانية. ولكن هذا يكشف في الوقت الذي تكشف فيه ان لنظريته في الأدب حقلاً للتطبيق العملي، أي ان لها مضموناً تجريبياً.

ولقد نستطيع أن نقول، على الأقل فيما يخص المسلمة

النظرية الثانية، ان المسلمة الثالثة للابيستيمولوجيا التحليلية مسلمة مُرضية.

اننا نستطيع أن نؤكد أن نظرية الأدب التي اقترحها جاكبسون هي نظرية علمية، وذلك على الرغم من خطيئة الاسقاط فيما يتعلق بالسمة الواضحة وبالتحقق، والتي، من حيث المبدأ، سيكون سهلاً جعلها تتوارى. والنتيجة، على العكس من ذلك، ليست ايجابية على الدوام بالنسبة الى كل نظريات الأدب. فالمرء لكي يستطيع أن يعطي حكماً متميزاً بهذا الخصوص، يجب عليه أن يفحص المبادئ النظرية للأدب ومقاصدها في اطار نظري أكثر سعة.

٣ - نظريات الأدب وافتراضاتها

قبل انشاء الدراسات الادبية وجعلها علماً حقيقياً له زعم نظري، فإننا كنا نمتلك عدداً من «الفنون الشعرية». ولعل المقصود بهذا هو وجود كوكبة من الضوابط الموجهة لإبداع أعمال شعرية جديدة، والموجهة للحكم على أعمال موجودة من قبل. ونحن لن نقوم بإحصائها عدداً. ذلك لأننا سنكتفي بالاشارة الى تلك التي كان لها أعظم صدى في تاريخ الأدب الأوروبي، أي شعرية ارسطو التي لعبت دوراً جوهرياً في الماضي الكلاسيكي القديم، وفي عصر النهضة الذي انبعثت منه، وحتى الكلاسيكية الأوروبية التي تهيمن عليها على نحو حاسم، وإنها مثل كل الشعريات الاخرى، قد قدمت مسبقاً سمة معيارية كأداة نقدية وأداة برمجية. ولقد صاغ ليسينغ نقداً نافذاً فيما يخص تجانس الشعرية الارسطية في أوروبا. وأما هامان وهيردر، فانهما إذ أخذا الخطوط الكبرى لهذا النقد، فقد تناولا نقيض أرسطو وأبدعا شعرية جديدة، كان يجب أن تصل الى ذروتها الأولى مع أعمال الأخوين شليجل. وتكف الاعمال في هذه الشعرية الرومانسية عن أن ينظر إليها بوصفها أبنية تم انتاجها تبعاً لضوابط مفروضة من الخارج، ولكنها أصبحت على العكس من ذلك التعبير المباشر لروح الشعب او التجربة الحميمة للفرد المتفوق (العبقري). ألا وانه في هذا الخط قد تطورت دراسة الآداب القومية، في حين أن الشعرية الكلاسيكية قد أظهرت عدم مبالاة إزاء الحدود اللسانية والشعرية. ومع ذلك، فلهذه الاعمال في الشعرية وفي الشعريات السابقة سمات مشتركة من وجهة نظر ابيستيمولوجية: ان لجميعها مزاعم معيارية قوية، وانها لتعبر عن نفسها في الوظائف النقدية والبرمجية. وهكذا، فان الأدب الذي يستجيب للشروط التي طرحها المتصور الرومانسي، لينعت علناً «بالجيد»، وإنه ليرى نفسه مقوما، في حين ان الأدب المنتج تبعاً لضوابط المذهب الكلاسيكي المعمول به الى الآن فبخُس.

لقد كان «و . ديلثي» (١٩١٤ - ١٩٧٠) هو الاول الذي حاول ان يقيم نظرية منظمة للأدب على اسس فلسفية، وبالسماح للدراسات الأدبية ان ترتقي الى مرتبة العلم النظري. فلقد عاد الى المتصور الرومانسي للأدب وذلك لكي يعيد تأويله بمساعدة علم المصطلحات الفلسفي المطور في مختلف مراحل فلسفة الحياة. وأما المرحلة الاولى من هذه المراحل، فيمكن ان تنعت بالمرحلة النفسية. وينعكس هذا النزوع الفلسفي في تعريف المحمول الأساسي لنظريته الاولى في الأدب. فالمحمول الاساسي «الشعر الحقيقي» يتضمن مقدمتين نظريتين: «يعد الشعر الحقيقي تعبيراً وتمثيلاً للحياة» و«للشعر الحقيقي قاعدة هي التخيل الشعري». ويُفهم معنى «الحياة» هنا بوصفه حياة الروح، تماما كما يفهم ذلك علم نفس العلاقات. ثم أن لمصطلح «التعبير» او «التمثيل» وظيفة تتجلى في اظهار التجارب المعاشة سابقاً. ويمثل «التخيل»، فيما يخص التعبير الشعري، الموهبة الرئيسة للروح. ذلك لانه الأداة التي تسمح للتجارب السابقة بالظهور. ويمكن لهذه التجارب أن تكون، تبعا للشعرية الرومانسية، تجارب لروح شعب، او تجارب لروح أفراد متفوقين.

وفيما بعد، عندما التزم ديلثي في طريق المثالية وتاريخ الأفكار، فقد حدد المحمول الاساسي «الشعر الحق» لنظريته الأدبية الثانية بقوله: «الشعر الحق هو تعبير عن الحياة وتمثيل لها»، و«يعبر الشعر الحق عن متصور العالم (إنه يعكس متصوراً للعالم مسبق الوجود، أو هو يخلق آخر)»، و«للشعر الحق شكل داخلي يتناسب مع نماذج متصور العالم». ولقد تعني «الحياة» هنا الحياة العقلانية، وذلك كما في النظرية العقلانية ومثالية التاريخ (هيجل). واذا كان ذلك كذلك، فان «التعبير» يصبح منذ اللحظة تجليا، من خلال العصور، «لما هو نموذجي في الحياة الانسانية». والشعر، بوصفه انتاجاً للحياة الثقافية للعصور، هو أيضا يعبر مباشرة عن «متصور للعالم» الذي لا يوجد له سوى ثلاثة نماذج أساسية، كل واحد منها يتناسب مع نموذج شعري:

النموذج «الطبيعي» (بلزاك مثلا)، ونموذج «المثالي- الذاتي» (شيللر مثلا)، ونموذج «المثالي- الموضوعي» ـ غوته مثلا).

وقد ألهمت نظرية الأدب لديلثي، عند المنظرين الذين خلفوه، موجا من النماذج كلها مجردة، ولا تزال هيجاناتها محسوسة في الماضي الحديث لعلم الأدب. وتبقى مبادئ النمذجة التي تبني تاريخ الأفكار هي نفسها، وتتلقى النماذج المختلفة فقط تمايزات أخرى.

إن المثل المختار في نظرية ديلثي، كما في المتغيرات التي أنشأها خلفاؤه، هو عمل غوته. وأما الأعمال الاخرى التي لا تملأ الشروط المحددة سلفاً، فهي تترك في الجزء الأسفل من الأدب، كما يقال. وهكذا يظهر بوضوح الطابع المعياري لهذه النظرية. ولقد نرى ان الوظيفة النقدية، من بين الوظيفتين المعياريتين الممكنتين، هي التي تؤدي الدور الجوهري في هذه النظريات، والسبب لأنهما منذ البداية متركزتان على التاريخ الأدبي، وليس على انتاجه. ولذا، فان المبادئ الاساسية للشعرية المعيارية ليست موضع شك إذن، وذلك على الرغم من حضور قاعدة فلسفية.

إن الدراسات الأدبية ذات الميل الظاهراتي، والتي تخلف الدراسات الأدبية الملحقة بتاريخ الأفكار، لتجد منظريها في «رومان انغاردن» (١٩٦٠). فنظريته الأونطولوجية «لطبقات» العمل الأدبي، تستند الى التحليل الظاهراتي للكائن عند هوسرل. ويتمثل المحمول الرئيسي لنظريته في «العمل الأدبي». ولقد نجد أن ثلاث مقدمات اساسية تقوم على تعريفه: «تكمن فكرة العمل الأدبي في العلاقة الجوهرية بين وضع ماثل ونوعية ميتافيزيقية». والعمل الأدبي يبلغ أوجه في تجلي النوعية الميتافيزيقية». و«تقضي البنية الأساس للعمل الأدبي بأن يكون العمل بناء مكوناً من عدة طبقات غير متجانسة». و«يدل العمل الأدبي على طابعه وذلك عن طريق تغير تنوعاته. فهذه تصوغ علامة الوحدة بين القارئ والعمل». ويميز انغاردن بين هذه المقدمات العامة بمساعدة حشد من المقدمات الخاصة التي لن نذكرها هنا.

ويبدو المحمول الاساسي لهذه النظرية الظاهراتية للوهلة الاولى انه ينتمي الى النظام الوصفي. ويبدو أن التعريفات التي تنطبق على متصورات «الطبقات غير المتجانسة» و«التحققات المنوعة للعمل الأدبي» انها تمتلك هي أيضا طابعا وصفياً. ومع ذلك ، فان المقدمة الاولى تبتعد عن هذا التأكيد: انها تثّبت على أساس معياري ما يعد خاصة من خواص العمل الأدبي: «تجلي النوعية الميتافيزيقية». وإن الأعمال التي تتناسب مع هذا النعت هي أعمال يحكم عليها بأنها ايجابية. وانها لتمتلك قيمة النموذج في كل التحليلات الأدبية ذات الميل الظاهراتي. وان الطابع المعياري لهذه النظرية وتنوعاتها ليتجلى أيضاً في اختيار الامثلة النموذجية، أي عموماً في اختيار الأمثلة التي نسبت النظريات المعيارية اليها من قبلُ القيم الايجابية مثل «جيدة»، «حقيقية»، «نقية»، الى آخره.

ولا نستطيع، مع ذلك، أن ننكر بأن المقدمتين الأساسيتين الاخيرتين على الاقل تشتملان على عناصر للمتصور الوصفي. وأن هذا ليصبح بديهياً عندما نولي عناية الى التوجهين اللذين تطورا انطلاقا من هذه المقدمات. ولقد سمحت المقدمة الأساسية الثانية لانغاردن بتخصيص الطبقات المختلفة للعمل الأدبي وبتحليلها مع جهاز منهجي أكثر دقة. وتحت هيمنة النقد الجديد الأنجلو أمريكي ومنهجه في «القراءة المغلقة» فقد كان يجب أن تتطور مدرسة جديدة، إنها مدرسة التأويل المحايث للأعمال الأدبية. وإن هذه المدرسة، إذ تتابع هدفاً منهجياً، فقد دأبت على وصف كل طبقات العمل الأدبي. وقد كان لها ذلك بفضل الاجراءات المحسنة للتحليل الاسلوبي الى حد ما، ولتحليل الوزن، والايقاع، والوصف البنيوي لنظرية الاجناس. وهكذا، فقد اجتمعت العناصر الضرورية الأولى لتطور التجريبية في الميدان الأدبي. وهو تطور كان قد اوقفه الطابع الحدسي لهذه المناهج التي لا تمتلك لغة علمية معدة على نحو كافٍ. بيد ان المانع الأكبر يتمثل في الاحالة الدائمة الى المبادئ الميتافيزيقية التقليدية التي منعت تطور تحليل للأدب يكون فعلاً وصفياً. وتشكل المقدمة الثالثة الاساسية لانغاردن، أخيراً، قواعد نظرية تتأسس فوقها نظريات التلقي، التي تحلل علاقة القارئ بالعمل وتصف، ليس تاريخ الأدب، ولكن تأثيراته. وتتأسس هنا أيضا حركة باتجاه التجريبية التي تفشل مع ذلك، من أجل الأسباب نفسها التي ذكرناها فيما يخص التأويل المحايث للأعمال الأدبية: لم يكن الجهاز المنهجي معداً بما فيه الكفاية، والسبب لأنه ما زال حدسياً ومليئاً بالمقدمات المعيارية

وثمة واحد من التيارات الرئيسة لعلم الأدب، عُرف في هذه السنوات الأخيرة، وكانت الحركات الاجتماعية والماركسية قد كونته. فقد حاول باحثون مشهورون، في قلب المدرسة الاجتماعية، مثل مانهايم، وأليفين، وسشوكينغ، وهيرش ان يُظهروا بالبداهة العلاقات بين بنية الطبقات الاجتماعية من جهة والبنى الأدبية من جهة أخرى. أما من جهة الماركسية، فقد تم التنديد بعدم كفاية مثل هذه المشاريع، أو تم تثمينها على انها مادة سوقية. وإننا لنواجه هذه القضايا نفسها مع الجهاز المنهجي الأكثر صلابة من الجماليات الجدلية والمادية لماركس وانجلز. وحتى بنى الطبقات، فإنها تعد بنى منحرفة، ونحن نحاول أن نكتشف تكوينها، وذلك بمساعدة القوانين التي تسوس التطور الاقتصادي تماماً كما صاغتها الماركسية. وكما ميزنا اتجاهين في النظرية السياسية، فإننا نميز اتجاهين في قلب النظرية الجمالية:

الاستقامة وعدم الاستقامة، وتعد هذه الاخيرة جد متنافرة، ولقد عدَّ جورج لوكاتش، الذي نلخص نظريته، خلال زمن طويل الحامل الرئيس للواء الاستقامة، وسنذكر من مدرسة عدم الاستقامة «ت. أدورنو» من بين منظرين آخرين لا يقلون اهمية مثل نجامان، وغولدمان، وبلوش. فنظرية أدورنو ليست تمثيلية، ولكنها بكل تاكيد مميزة لحركة عدم الاستقامة.

لقد كان المحمول الأساس لنظرية لوكاتش (١٩٧٢ B ١٩٧٢ A) هو «أدب الواقعية». وانه ليتحدد بالنعوت التالية: «يمثل الأدب الواقعي طريقة خاصة لعكس الواقع الموضوعي»، و«إن المضمون بالنسبة الى الأدب الواقعي (أي الانسانية الاجتماعية) له الأولوية». ولوكاتش يعني بالمصطلحات «واقع موضوعي» جملة القوانين الاقتصادية والاجتماعية، تماما كما صاغتها الماركسية: إن من وظيفة الأدب إذن ان يعكسها. وتعني «الطريقة» الخاصة لعكس «الواقع الموضوعي» انه يجب على هذه الحركة أن تكون جدلية. فأولوية المضمون تحيل الى جماليات المضمون الماركسي. ولكن هذا المضمون ليس قسرياً، انه مضمون «الانسانية الاجتماعية»، أي مضمون المثاليات الانسانية، تماماً كما عبرت عنها النظرية الماركسية.

وتتم هذه المقدمات الاساسية مقدمات أخرى، انها أكثر خصوصية، وهي تحدد المحمول الأساس بمحمولين متميزين: «أدب الواقعية البرجوازية» و«أدب الواقعية الاجتماعية». وأما المقدمة الاولى ، فتتميز «بالفهم الحدسي للواقع الموضوعي وقوانينه»، كما تتميز «برؤية نبوية»، «طابعها شعبي». وتتميز، أخيرا، بـ«مضمون الانسانية البرجوازية- الثورية». وتشكل أعمال بلزاك مثلها النموذجي. وأما المقدمة الثانية (أدب الواقعية الاجتماعية)، فيحددها «الفهم الواعي للانسانية الاجتماعية». وتشكل أعمال غوركي المثال النموذجي.

يعد المحمول الاساسي، والمحمولان الأخريان المائزان، محاميل معيارية، والسبب أن الاعمال الأدبية المشار اليها توصف بأنها «جيدة» و«عظيمة». ويرى الأدب «البرجوازي المنحط» نفسه قد هبط قيمة وتميز إزاء الاعمال السابقة. وتعد الوظيفتان المعياريتان بديهتان على نحو خاص في تقسيم المحمول الاساسي الى جناحين: «الواقعية البرجوازية» و«الواقعية الاجتماعية»: يعد تحليل «الواقعية البرجوازية» تاريخياً، وانه ليتسم بطابع نقدي، في حين أن تحليل «الواقعية الاجتماعية» يعلن طابعاً نموذجياً، وذلك كما هو الحال غالباً في بيانات الحزب للبلدان الاشتراكية التي تعالج مسائل تتصل بالأدب، وللأسف، فان لوكاتش لم يقم بأي شيء لكي يتحقق في النصوص الادبية نفسها من صحة المتصورات المستخلصة من المقدمات المذكورة.

وكذلك الأمر بالنسبة الى نظرية الأدب التي أنشأها أدورنو (١٩٧٤)، والتي نريد الآن ان نلخص اطروحاتها: يحمل محمولها الاساس العنوان «الأدب نقد- سلبي». فهذا الأدب مثمن، وانه ليتيمز من «الأدب التأكيدي» الذي يجد نفسه وقد تدنى قيمة. ويتلقى المحمول المعياري حينئذ المقدمات التالية: «يجد الأدب نفسه في علاقة نقدية- سلبية ازاء الواقع. وهنا يكمن طابعه الطوباي»، و«يشكل الشكل والمضمون في الأدب تلازماً جدلياً. ومع ذلك، فان الأولوية تذهب باتجاه الشكل»، وتخالف هاتان المقدمتان بوضوح المقدمتين الاساسيتين المعبر عنهما في النظرية المستقيمة. فلقد تعارضتا فعلاً مع الاطروحة التي تبعاً لها يجب على الواقع أن ينعكس في الأدب، كما تعارضتا بعد ذلك مع الاطروحة التي تعلن أولوية المضمون. وإنه وان كانت كل واحدة من هاتين النظريتين تستند الى الجماليات الماركسية، إلا أنهما تظلان متناقضتين، ويكون هذا بدهياً على نحو خاص

عندما نقارن مقدماتهما الاساسية.

وأما التيار الاكثر حداثة، فتقدمه المدرسة الشكلانية التي تنطلق من الشكلانية المحضة الى نظريات الأدب ذات الميل اللساني، مروراً بالبنيوية. وانها لتتميز بجهد تبذله في الدقة الشكلية والمنهجية، كما تتميز في وقت واحد أيضا بتقدم البحث التجريبي في علم الأدب. ولذا، فانه لمن العسير حصر حقل الشكلانية، وذلك لأنه يوجد عدد من العناصر للنظريات، ولكن توجد أي نظرية مهيمنة ايضاً، مثل بقية التيارات الأدبية.

لقد ذكرنا من قبل نظرية رومان جاكبسون، وسنأخذ الآن مثلا آخر يتمثل في «س.ر. ليغان» (١٩٦٣-١٩٧١). فنظرية جاكبسون مثل نظرية ليغان تحددان محمولات وصفية بشكل اساسي، لأن هدفهما الأول يقتضي تحديد خصوصية الأدب. ويمكن «للأدبية» أن تبرز بداهة، بفضل الاستدلال، المميزات البنيوية للمواضيع الادبية. وان هذه المميزات لتتحدد بدقة بمساعدة النظريات اللسانية. فنحن قد تكلمنا من قبل عن تعريف الأدب عند جاكبسون، ونقترح الآن ان نفحص تعريف الأدب عند ليغان. واننا لنرى انه يحتوي على مستويين: تعريف يقوم على قاعدة حدسية، وتعريف لساني. أما الأول، فيستعمل متصورات مثل «التماسك»، و«الانزياح»، و«الكثافة». وأما في التعريف اللساني، فان ليغان يريد أن يوضح هذه المتصورات الثلاثة، ولكنه في الواقع لا يقوم بذلك إلا بالنسبة الى «كثافة». وإن ليغان ليفهم من ذلك ان الموضوعات الأدبية «تشتمل، بنسبة أعلى من الوسط، على تحويلات حذفية، نستطيع أن نعيد بناءها». وتوجد احالة الى سمة تتحدد، في القواعد التوليدية التحويلية، على النحو التالي: إن النصوص التي تمثل طابع «الكثافة»، لتكشف عن بنى سطحية نحوية لا تتناسب معها أي بنية عميقة محددة، لأنها نتيجة لتحويل الحذف ولا يمكن اعادة بنائها، حتى ولو كنا نعرف البنية السطحية والضابطة التطبيقية للتحويل. وهكذا، فان الاشارة الى الكمية المتضمنة في التعريف «أعلى من الوسط» تبقى غير دقيقة.

تختلف افتراضات هذه النظريات اختلافاً دقيقاً عن تلك التي عايناها في الأعلى: انها تتخذ لنفسها اطاراً نظرياً، ليس النظريات الجمالية المعيارية، ولكن نظريات لسانية وصفية. وتستخدم هذه النظريات قاعدة لمناهج لسانية في المعاينة، ولمناهج غير حدسية، وذات دقة تقنية عظمى ومقدرة إذن هنا لفحص ما كان مؤكداً في نظرية الأدب. وكنا قد رأينا، مع المثل الذي قدمه جاكبسون، كيف تمر الأشياء. وان المقصود هنا هو قطيعة جذرية مع اجراءات الدراسات الأدبية التقليدية. ولا تريد هذه النظريات أن تمارس وظيفة نقدية أو برنامجية، ولكنها تريد أن تؤسس علماً للأدب، علماً نظرياً وتجريبياً يخضع لقوانين الابيستيمولوجيا المنطقية والتحليلية. وأما أن لا تملأ نظريات ليغان وجاكبسون إلا جزئياً هذا الشرط، فهذا أمر يجب ان يعزا جزئياً الى الطابع غير المجرب للأرض التي بنيا عليها نظرياتهما.

وتقدمت أثناء ذلك دراسات نظرية أخرى وتجاوزت هذه المرحلة البدئية. ففي ميدان الجماليات المؤسس على نظرية المعلومات، تمت المحاولة مثلاً لإدخال متصورات كمية في التحليلات الأدبية. وتوجد محاولات شبيهة متأسسة على استخدام الاجراءات الاحصائية كانت قد استعيرت من المناهج التجريبية المستخدمة في التحليل النفسي والاجتماعي التجريبيين. ومن جهة أخرى، فان نموذج التواصل البسيط الذي يستخدمه جاكبسون، قد حلت محله، مذ ذاك، نماذج أكثر تعقيداً. ولقد تم الكشف، استناداً الى مثل هذه النماذج، عن تعريف الأدب بمساعدة السمات المميزة البنيوية الملازمة للأشياء- ولقد تبين أن هذه الدراسات فاشلة- ولكن المحاولة تمت بإسناد نوعية معينة، كأن يكون الشيء موضوعاً أدبياً، في اطار صيرورات التواصل المعقدة. ولقد انتقل حقل الاستقصاء لمثل هذه النظريات: لم يعد «الأدب» هو الذي يمثل موضوع تحليلهم، ولكن «صيرورة التواصل الأدبي».

٤ - حكم منهجي:

لقد برز نموذجان كبيران للنظريات في هذا الملمح السريع والمبسط للتطور التاريخي لنظريات الأدب: النموذج المعياري والنموذج الوصفي، ولا يعني هذا أن النموذج الوصفي لا يكون خاضعاً لمعايير في افتراضاته النظرية، ولكن هذا يعني أن المقدمات النظرية الاساسية ذات النموذج المعياري تتضمن محمولات للحكم وان المحمولات ذات النموذج الوصفي لا تتضمن ذلك.

إن الافتراضات ذات النموذج المعياري، كما رأينا ذلك، هي افتراضات جمالية معيارية، وانها، هي نفسها، مبنية انطلاقاً من نظريات ميتافيزيقية معيارية. وأما

الافتراضات ذات النموذج الوصفي، فهي، على العكس من ذلك، نظريات لسانية علمية تتخذ من علم المناهج الابيستيمولوجي التحليلي لنفسها بنية عليا.

فهل هذا يخبرنا شيئاً عن علمية مختلف النماذج النظرية؟ لننطلق من المسلمات الثلاث للابيستيمولوجيا التحليلية التي سبق ان أشرنا اليها: الطابع الواضح للبناء النظري، واللغة العلمية الدقيقة الى أقصى حد ممكن، والتحقق التجريبي من كل التأكيدات. ونلاحظ أن نظريات الأدب ذات الميل البنيوي واللساني فقط، هي التي تبدو علمية. فإذا أردنا أن نعمل على نحو دقيق، فيجب أن لا نسند المحمول «علمي» إلا الى النظريات التي تتحقق من كل التأكيدات المعطاة انطلاقاً من المقدمات النظرية فقط. والسبب ان هذه النظريات وحدها هي التي تمتلك مناهج كافية. وأما النظريات الأخرى ذات النماذج الوصفية، فإنها لا تضمن التأثير المطلوب من مناهجها. فلربما تشتمل علميتها على تصدعات. وللتخفيف من هذا الفصل القاسي جداً، يجب القيام بمقارنة بين مختلف درجات العلمية.

لا تستجيب النظريات ذات النموذج المعياري للشروط العلمية كما تطرحها الإبيستيمولوجيا التحليلية. فهل يجب من أجل هذا اتهامها بأنها أبنية غير عقلانية ومجردة من أي تبرير؟ أنا لا أعتقد أن هذا يعد ضرورة. فالنظريات المعيارية تأخذ على عاتقها وظائف تختلف عن وظائف النظريات الوصفية. وهكذا، فان بعض النظم الأدبية لم تتطور إلا على أسس النظريات المعيارية. ويتجلى ذلك مثلاً في النقد، وفي التاريخ، وفي الفن التعليمي للأدب، فلهذه النظم وظائف تداولية الى حد ما. ولكننا لن نستنتج أيضاً ان كل نظرية معيارية تستطيع أن ترى نفسها مبررة. فالمسلمات التي تصلح لهذا النموذج من النظرية، تختلف عن تلك التي تعد أساساً للنظريات الوصفية والتي تم إنشاؤها بهدف علمي. وإنها لتشبه تلك المسلمات التي تصلح من أجل إنشاء المعايير عموماً؛ إننا نطالب بتوضيحاتها العقلانية. و«التوضيح العقلاني» لا يعني هنا تبريراً محتوماً، ولكن يعني بالأحرى حافزاً عقلانياً. ويعطي هذا الحافز، عندما نكون قادرين أن نقدم حججاً كافية وقابلة للفهم، وتناقشها مجموعة من الأفراد في عصر من العصور وتقبلها، وذلك لجعل المعيار معياراً مقبولاً.

إن النظريات المعيارية التي تعمل بهذه الطريقة إزاء كل معيار تكشف عنه، هي وحدها يمكن النظر إليها بوصفها مشروحة عقلانياً. وهكذا، فهي تستطيع ان تزعم بأنها معروفة تماماً، وأنها تشكل بوظائف المعايير التداولية الوجه المقابل للنظريات ذات النموذج العلمي المحض.

وأما النظريات التي تتأفف من الشرح- كما هي الحال دائما تقريباً، للأسف، في النظريات التقليدية ذات النموذج المعياري- فهي فقط نظريات ذات طبيعة ايديولوجية وليس لها، في ذاتها، قيمة لا علمية ولا عقلانية. إنها مهمة على الأكثر، شأنها في ذلك شأن البيانات الممكنة لبعض رؤى العالم، والتي هي رؤى تاريخية مسبقاً.

* لقد استلت هذه الدراسة من كتاب لمجموعة من المؤلفين:

Theorie de La literature. Ed, A,et. Picard 1981, Paris.

مراجع حول موضوع البحث:

.(ADORNO, Theodor W. 1974: Asthetische Theorie (((Theorie esthetiqye))

.(Frankfuri, 2 ed . (trad. Fr. Klincksieck, 1975

GARNAP, Rudolf, 1956: ((The Methodological Character

:(. In: H. Feigl/M. Scriven (ed.(of Theoretical Concepts)

Mennesota Studies in the Philosophy of Science

I, Minneapolis, pp:38-76.

Wilhelm, 1914 a: ((Zur Grundlegung den Geisteswissenschaften)

.(DILTHEY,

In: Gesammelte Schriften, vol. VLL, PP: 3 sqq.

c: ((Der AUFbau der geschichtlichen Welt in ١٩١٤

, ibid, PP 79 sqq.(der Geisteswis- senschaften)

, in:(C: ((Die Typen der Weltanschauung) ١٩١٤

Gesammekte Schriften, vol. VILL, pp: 75- 118.

GOTTNER, Heide et Jacobs, Joachim, 1978L der logische

Aujban von Literalurtheotien, Munchen.

Roman, 1960: Das lilerarische kunstwerk, Tubingen, 2e ed.

Ingarden,

JAKOBSON, Roman, 1963: Linguistique et poetique in: Essais

De linguistique generale Minuit pp 209- 248.

La structure grammaticale du poeme de Bertolt Brecht ١٩٧٣

pp444-463. (In: Questions de Poetique (Seuil (((Wir sind sie)

KUHN. Thomas S. 1972: La structure des revolutions scientifiques

.((Flammarion

LEVIN Smuel R. 1963: Deviation- Statistical and Determinater-

In Poetic Language in: Lingua XII. Pp 276- 290.

The Analysis of Comperssion in Poetry in: ١٩٧١

Foundations of Language 7 pp38-55.

LUACS Georg. 1972 a : Literatursoziologie par P. Ludz

Neuwied/ Darmstadt/ Berlin. 5 ed.

b: Die Grablegung des alten Deutschland par E. ١٩٧٢

Geassi. Hamburg. 3e ed.

SNEED. Joseph D. 1971: The Logical Structure of

.(Mathematical Physics (Reidel . Dordrecht

دور مفهوم التوازن
في تفسير التطور المعرفي

محمـد وقيـدي*

يربط بياجي المعرفة بالحياة، وذلك عندما يجعل من المعرفة شكلاً من أشكال التكيف، أي شكلاً أسمى من أشكال التلاؤم مع شروط المحيط الخارجي ومن تكييف هذه الشروط في الوقت ذاته تبعاً لحاجات الانسان ككائن حي.

عالج بياجي، مسألة المعرفة انطلاقاً من طرحها في صيغة بيولوجية، فكان ذلك أحد مميزات الابستمولوجيا التكوينية عن النظريات التقليدية حول المعرفة، أولاً، ثم عن الاتجاهات الابستمولوجية التي سبقته او التي كان معاصراً لها من جهة أخرى. مما ساعد بياجي على السير في هذا الطريق، كما تبينا ذلك، من تكوينه الاصلي في البيولوجيا الذي جعله فكراً مستعداً لفهم وجود جذور بيولوجية للمعارف والمفاهيم مهما بدت في مستوياتها العليا بالغة التجريد. وكان للطرح البيولوجي لمسألة المعرفة اثر على الطريقة التي وضع بها المشكل، ولكن كان له أيضا تأثير على المفاهيم التي عالج هذا المشكل في ضوئها. وقد رأينا الكيفية التي طرح بها بياجي المعرفة بوصفها شكلاً من أشكال التكيف الذي يكون للكائن الحي بصفة عامة مع محيطه. كما تناول الوظائف المعرفية في اطار علاقتها بالذكاء ونموه عند الطفل، علماً بأنه ربط ذلك بالشروط البيولوجية لنمو الذكاء ولتطور الوظائف المعرفية المرتبطة به. وكان آخر ما توقفنا عنده في عرضنا لنظرية بياجي هو مفهومه عن التمثل وتصوره للدور الذي يلعبه في بناء المعرفة لدى الانسان. وهنا أيضا رأينا الكيفية التي درس بها بياجي موضوع التمثل رابطاً فيها بين التمثل المعرفي من حيث هو وظيفة نفسية وعقلية تتأسس عليها مساهمة الذات في بناء المعارف وتكوينها وبين التمثل البيولوجي الذي يدخل ضمن علاقة الكائن الحي بمحيطه المادي

* باحث من المغرب .

وتلاؤمه معه وتكييفه له من أجل حفظ الحياة وتلبية الحاجات. فكما ان بياجي كان يرى ان المعرفة شكل أعلى من اشكال تكيف الانسان مع محيطه الخارجي، انطلاقاً من التكيف البيولوجي فوصولاً الى التكيف عن طريق التأثير عن بعد في المحيط، وهو العلامة التي تدل على الذكاء كوظيفة، فإنه كان يرى ان التمثل المعرفي مظهر من مظاهر تمثل الانسان لمحيطه الخارجي ومعرفته بواسطة ذلك. ومن كل هذا فقد كان بياجي يهدف الى بيان أن علاقة الجسم الحي بمحيطه ليست تلاؤماً مع هذا المحيط وخضوعاً لمقتضياته فحسب، بل هي أيضاً تمثل لذلك المحيط، وهو الأمر الذي يدل على ان للجسم الحي دوراً في علاقته بمحيطه على مستوى العلاقة البيولوجية، وهو الأمر الذي يقود في شكله المتطور، على صعيد العلاقة المعرفية، الى القول بان المعرفة جدل بين التلاؤم والتمثل لا يمكن أن تكون بدون أي واحد منهما.

ضمن هذا الاطار الجدلي العام الذي يتناول بياجي من خلاله مسألة المعرفة. هناك حديث عن هذه المسألة في ضوء مفهوم آخر هو مفهوم التوازن. وهذا المفهوم بدوره ذو أصل بيولوجي، أي انه يستخدم لتفسير الحياة بصفة عامة لدى بياجي، ولكنه يمتد لتفسير الحياة النفسية والعقلية، وضمن ذلك لتفسير المعرفة.

نرى لفهم مضمون هذا المفهوم عند بياجي ولفهم الدور الذي يلعبه بصفة خاصة في تطور البنيات المعرفية، نرى من الملائم البداية بتحديد المعنى الذي يتخذه المفهوم لدى بياجي، ثم البحث في الدور الذي يلعبه التوازن في سيرورة المعرفة، علماً بأن هاتين الخطوتين مترابطتان، من حيث ان تعريف المفهوم يتضمن العناصر التي توضح لنا دوره في عملية المعرفة.

مفهوم التوازن من المفاهيم الاساسية والمركزية التي فكر بياجي بفضلها في المستويات المختلفة التي كانت مسألة المعرفة مطروحة عليه فيها، ونقصد بذلك البيولوجيا وعلم النفس والابستمولوجيا وتاريخ العلوم. وقد حضر هذا المفهوم، مثل المفاهيم الاساسية والمركزية الأخرى، في كتابات بياجي المختلفة عبر تطوره الفكري وكان له دور في فهم المشكلات المطروحة في كل مرحلة من المراحل التي ورد فيها. ويمكن القول ان هذا المفهوم كان حاضرا لدى بياجي منذ بداية إنتاجه العلمي سواء كان ذلك بصفة صريحة او ضمنية. فبياجي، كما رأينا ذلك، يتحدث عن الحياة بوصفها توازناً، وعن الذكاء بوصفه توازناً، وعن المعرفة كذلك بوصفها توازناً. ولذلك، فان فهم الدور الذي يلعبه هذا المفهوم يقتضي متابعة استخدام بياجي له في المستويات المختلفة التي كان لهذا المفهوم فيها دور في تفسير المستويات التي عالج بياجي ضمنها مسألة المعرفة، علماً بأن هناك طرحاً بيولوجياً وآخر نفسياً وثالثاً ابستمولوجيا ورابعاً من وجهة نظر تاريخ العلوم. فحيثما كانت هناك علاقة بين الذات وبين العالم الخارجي فان هناك بصفة محايثة لذلك حديث عن التوازن، وحيثما كانت هناك علاقة بين الأجزاء والكل الذي يحتويها، فإن هناك أيضاً حديثاً عن التوازن، وحيثما كان هناك حديث عن البنيات فان التوازن يكون مفهوماً مفسراً، وحيثما كان هناك انتقال من بنيات الى أخرى او من مستوى من مستويات التطور المعرفي الى آخر فان مفهوم التوازن يكون هو المفتاح لفهم هذا الانتقال. وبما ان بياجي تناول هذه المشكلات كلها في اطار علاقتها بالمسألة المركزية لديه، أي مسألة المعرفة، فان انشغال بياجي بكل هذه الجوانب التي ذكرناها جعلت مفهوم التوازن أساسياً لديه في فهم التطور المعرفي. وحتى عندما نتحدث عن أنساق نتصورها ثابتة ولا نتصور مكاناً لعملية تضفي التوازن على كلّ لا يعرض تحولات، فان هناك في هذه الحالة علاقة نفترض باستمرار عملية توازن وهي العلاقة بين النسق الكل وبين الأنساق الفرعية sous-systemes التي يتشكل منها. فهناك إذن، عدة مستويات للتوازن ينبغي العودة الى دراستها وفهم الميكانيزمات الخاصة بكل واحد منها للتمكن من معرفة الدور الذي يلعبه التوازن في شموليته، بالنسبة للكائن الحي بصفة عامة والانسان بصفة خاصة من جهة، وبالنسبة لتطور البنيات المعرفية من جهة أخرى.

يربط بياجي كما رأينا المعرفة بالحياة، وذلك عندما يجعل من المعرفة شكلاً من اشكال التكيف، أي شكلاً أسمى من أشكال التلاؤم مع شروط المحيط الخارجي ومن تكييف هذه الشروط في الوقت ذاته تبعاً لحاجات الانسان ككائن حي.

وبما أن التكيف عند الكائن الحي يهدف الى الحفاظ على الحياة واستمرارها، فان للمعرفة، رغم طابعها المجرد، هذه الغاية ذاتها، لذلك نجد ان بياجي يفكر في الارتباط بالحياة كلما فكر في الجوانب المختلفة لمسألة المعرفة، وكذلك كلما تحدث عن الوظائف والأفعال التي لها علاقة بهذه المسألة: التكيف، التلاؤم، التمثل، الذكاء. وهذا هو المنطق الذي يحكم حديث بياجي عن مفهوم التوازن. فاذا تتبعنا حديث بياجي عن علاقة المعرفة بالحياة بصفة عامة، فاننا نجد أن مفهوم التوازن حاضر في ذلك الحديث باستمرار، لأن وضع مسألة الحياة معناه وضع مسألة التوازن، من حيث ان الحياة ذاتها تكون وتستمر بفضل توازن لا يتوقف، لأن كل حالة إذ تحقق توازناً تترك المكان للانتقال منها نحو حالة أخرى تكون توازناً أفضل.

هناك توضيحات ضرورية أخرى لفهم مضمون مفهوم التوازن بصفة عامة، ودور هذا المفهوم في تطور البنيات المعرفية بصفة خاصة. أول هذه التوضيحات ان غاية بياجي من دراسة التوازن ليست هي دراسة حالة، كما لو كان ما يعنيه الأمر عند الحديث عن التوازن هو الاشارة الى تجاوز اختلال ما والعودة بالجسم الحي او بالبنيات المعرفية على السواء الى حالة سابقة على حصول الاختلال. فما يهم بالنسبة للتفسير في مجال علم النفس ليس هو التوازن بوصفه حالة، بل هو عملية اضفاء التوازن Equilibration فالتوازن ليس إلا نتيجة، بينما عملية اضفاء التوازن هي التي تكون ذات قدرة تفسيرية.(١)

هدف بياجي في مجال التحليل الابستمولوجي هو دراسة تطور وتشكيل المعارف، ولتفسير ذلك فان العودة تكون لا الى التوازن بوصفه حالة، بل الى عملية التوازن ذاتها، بالنظر الى ان هذه العملية اضفاء مستمر للتوازن وانتقال مستمر من حالة توازن الى اخرى. فليس المقصود لدى بياجي من الحديث عن التوازن هو تطبيق بنية واحدة للتوازن على جميع الوضعيات وكل المستويات، إذ لا يتعلق الأمر بمفهوم تشبيه بمفهوم البنية لدى مدرسة الغشتالت، بل يتعلق بعملية مستمرة لاضفاء التوازن، أي بالانتقال من حالة توازن الى اخرى مختلفة مروراً باختلالات متعددة واعادة متعددة لإضفاء التوازن. الغاية عند بياجي، إذن، هي البحث عن ميكانيزم الاختلالات واستعادات التوازن من جديد Les reequlibration (٢).

يبدو ما انتهينا من قوله ملائماً لميل دائم لدى بياجي الى عدم الوقوف في تحليل الظواهر البيولوجية والنفسية والابستمولوجية عندما يظهر لنا ساكناً، والى بحثه الدائم عن السيرورة بدل الحالة، والدينامية بدل الثبات، والتطور بدل الوقوف عند حالة ما بوصفها نهائية. لذلك، فان بياجي إذ يستخدم مفهوم التوازن ويدرك ان هذا المفهوم قد يؤخذ بوصفه دلالة على حالة يدمجه ضمن سيرورة أعم هي عملية إضفاء التوازن، ويجعل هدفه هو تحليل ميكانيزم هذه العملية.

الملاحظة الثانية التي تساعدنا على فهم مفهوم التوازن ودوره في التطور المعرفي من وجهة نظر بياجي، هي ان التوازن ليس خاصية خارجية او مضافة، بل هو خاصية داخلية وتكوينية للحياة العضوية والعقلية.(٣) فان حصة ما يمكن ان توجد من التوازن القار مع محيطها دون ان يغير ذلك شيئاً من طبيعتها، وأما الكائن الحي فانه يُظهر جملة من ردود الأفعال المستندة الى تكوينه الداخلي والتي تعتبر ضرورية بالنسبة لحياته وبالنسبة لعلاقة متوازنة مع محيطه. واكثر من ذلك، فان للكائن الحي اعضاء تساعده على الحركات والأفعال التي تحقق التوازن، كما ان حياته العقلية تستند الى جملة من الميكانيزمات التي تضمن تعديلها كلما تطلب توازن علاقتها مع ذلك المحيط. ودور هذه الافعال والحركات التي تظهر بمثابة رد فعل على تأثيرات المحيط الخارجي انها تستبق الاضطرابات التي قد تؤدي إليها هذه التأثيرات وتحاول التعويض عنها ضمن حالة توازن جديدة.

الملاحظة الثالثة هي ان اعتبار دور التوازن ضروري لتفسير سيرورة الحياة العضوية والحياة النفسية والعقلية، وضمن ذلك لتفسير سيرورة المعرفة ذاتها. يظهر هذا بالنسبة لنظرية التعلّم بصفة خاصة، حيث تتميز هذه العملية بالتعديل المستمر للسلوكات اعتماداً على الخبرات المكتسبة من التجربة، وذلك لإيجاد توازن جديد باستمرار.(٤)

الملاحظة الرابعة ان لمفهوم التوازن دوراً ضمن كل نظرية تأخذ بمفهوم التطور وتفسر الظواهر في ضوئه. ذلك ان كل نظرية للتطور تستدعي مفهومي التوازن بالضرورة، حيث ان كل مظهر من السلوك ينزع الى تحقيق توازن بين العوامل الباطنية والعوامل الخارجية، او حسب التعبير الملائم عند بياجي. لهذا فان كل سلوك ينزع الى توازن بين التلاؤم والتمثل

بالمعاني التي سبق لنا الحديث عنها لهذين المفهومين.

هناك في نظرية بياجي اعتبار للتطور حيث انها تنزع الى تفسير المعرفة لا في ضوء بنياتها فحسب، بل في ضوء التطور الذي يلحق هذه البنيات ذاتها والذي يفسر لنا بدوره الانتقال من بنية الى أخرى. إن ما يهم بياجي، كما عبرنا عن ذلك خلال بحثنا هذا بصيغ مختلفة، هو البحث في المعرفة من حيث هي سيرورة لا من حيث هي حالة. وإذا كان الأمر كذلك فان دور مفهوم التوازن مطلوب في نظرية بياجي مثلما هو مطلوب ضمن كل نظرية تأخذ التطور بعين الاعتبار وتفسر الظواهر في ضوئه. وقد رأى بياجي ان نظريات التطور واجهت اكثر من غيرها صعوبات في التوفيق بين اعتبار أثر العوامل الخارجية والعوامل الباطنية في السلوك بصفة عامة، وهذا اضافة الى أن مسألة المعرفة لم تشهد بصورة واضحة بلورة نظرية تنظر اليها من زاوية تطورها حيث انتدب بياجي نفسه لإنجاز هذه المهمة ضمن الابستمولوجيا التكوينية التي أراد تأسيسها بوصفها علماً مستقلاً بذاته. هناك، في نظر بياجي، ثلاثة عوامل سرى التقليد على اعتبارها مؤثرة في تطور السلوك الانساني بصفة عامة، وهي العوامل الوراثية وعوامل المحيط الطبيعي وعوامل المحيط المجتمعي. ولم يسبق أبداً ان لوحظ نضج خالص، أي دون تمرّن ودون اثر من عوامل خارجية، ولا سبق أن لوحظ أيضاً تطور يكون بفعل العوامل الخارجية وحدها دون أن يكون هناك دور للبنيات الداخلية. واذا ما أخذنا بعين الاعتبار هذا التداخل المستمر بين العوامل الخارجية والعوامل الباطنية، فان كل سلوك سيكون تمثلاً لما هو معطى بفضل خطاطات، كما أن هذا السلوك نفسه سيكون في الوقت ذاته تلاؤماً لهذه الخطاطات مع وضعية حالية.

يسير بياجي في تفسيره نحو أخذ كل العوامل السالفة الذكر بعين الاعتبار بالنسبة للحياة الانسانية بصفة عامة وبالنسبة لعملية المعرفة بصفة خاصة. ذلك أن المعرفة كما حددناها سابقاً شكل أسمى من اشكال تكيف الانسان مع محيطه الخارجي، إذ الانسان يعرف خصائص العالم الخارجي وهو يتكيف معه. ولهذا، فان بياجي ينظر الى المعرفة والى تطور بنياتها ضمن هذا الجدل العام الذي يربط الانسان ككائن حي بمحيطه الخارجي. فالمعرفة كما رأينا ذلك في أجزاء متعددة من هذا البحث، وعبرنا عنها بصيغ مختلفة، هي تكامل بين التلاؤم والتمثل، أي بين تأثر الانسان بعوامل محيطه الخارجي وبين إدماجه لعناصر هذا المحيط ضمن خطاطات سابقة عليها. وضمن هذا الاطار العام يرى بياجي ان للتوازن دوراً. ذلك انه ينظر الى التوازن انطلاقاً من هذا المنظور بوصفه عاملاً رابعاً ينضاف الى العوامل الثلاثة السالفة الذكر. ولا ينضاف التوازن الى هذه العوامل كمياً فحسب، بل انه يلعب دور التنسيق الضروري بين تلك العوامل لا يمكن الفصل بينها. فهناك دائماً توازن بين العوامل الثلاثة الباطنية والتي تعود الى المحيط الطبيعي ثم التي تعود الى المحيط المجتمعي، إذ ان فعل كل واحد منها في ظواهر الحياة، ومنها المعرفة، يكون في اطار التوازن مع العوامل الاخرى. لذلك فان التوازن يشكل في نظر بياجي عاملاً رابعاً اعتباراً لكونه أعم من الثلاثة الأخرى، وبالنظر كذلك الى انه قابل لتحليله نسبياً بكيفية مستقلة.(٥)

يكون هناك توازن حيث يكون هناك اعتبار لمجموع التحولات الممكنة وليس فقط للشروط المتحققة

عندما يلعب التوازن هذا الدور الذي انتهينا من وصفه، فانه ينطبق عند بياجي على ظواهر الحياة مثلما ينطبق على تطور البنيات العرفية، إذ أن هذا التطور الذي يشمل في الوقت ذاته التحولات التي تجري في البنيات ذاتها ثم الانتقال من بنية الى أخرى، يكون دائماً توازناً او اعادة تجديد لذلك التوازن. غير أن هناك اعتراضاً، يلمح اليه بياجي نفسه، يمكن أن يصدّر ضد هذا التصور لدور التوازن، وهو اعتراض ينبثق عن اعتبار الخصائص المميزة للبنيات المعرفيه، وبخاصة منها الرياضية والمنطقية عمّا عداها، ذلك أن التأكيد بأن كل تطور يقوم في إضفاء متدرج للتوازن من شأنه أن يوحي بأن هذا التطور انتقال متعاقب من حالة غير مستقرة الى أخرى، وانه حتى من الناحية التكوينية ذاتها تظل الحالات المستقرة استثنائية. ولهذا، فان من ينطلق من الاعتراض الذي أوردناه يرى أن التفسير الذي يستند الى مفهوم التوازن لن يشمل الا ميداناً محدداً هو البنيات المنطقية والرياضية. ذلك ان هذه البنيات تظل بعد تكوّنها ثابتة على الدوام، كالحال مثلاً بالنسبة لسلسلة الاعداد الصحيحة، أو البنيات المنطقية للفئات او العلاقات، فهي لا تتغير بالنسبة للذات العارفة حتى وان رأينا انها تندمج في بنيات أكثر

تعقيداً. انها تمنحنا مثالاً مدهشاً للتوازن في التاريخ كما على صعيد التطور الفردي.(٦) وهكذا يمكننا أن نفترض أن مفهوم التوازن المعرفي لا ينطبق إلا على حالات خاصة بينما تظل العلميات العقلية في غالبيتها في اختلال دائم من حيث أن كل مشكلة جديدة تكون فرصة لظهور مظهر نقص أي جديد، أي اختلالاً في البنية.

غاية بياجي في هذا المستوى الذي نتحدث عنه هي تفسير السلوك بأكمله في ضوء مفهوم التوازن والنظر الى تطور البنيات المعرفية ضمن هذا المنظور، أي بوصفه توازناً متدرجاً ينتقل من حالة الى أخرى ومن مرحلة الى أخرى أكثر منها توازناً. ولذلك فانه لا يقبل الاعتراض السالف الذكر الذي يحد من القدرة التفسيرية لمفهوم التوازن بحصره في البنيات الثابتة التي تكون البنيات المعرفية نموذجاً لها. فبياجي يرى، على العكس من ذلك، أن البنيات المعرفية بدورها متطورة وأن كل حالة ندركها عليها تكون خلاصة لعملية مستمرة لإضفاء التوازن، والأمر يتعلق في نظر بياجي بتلك البنيات العرفية منذ مراحلها الأولى ما قبل المنطقية أي في المراحل التي تكون فيها مرتبطة بالنشاط الحسي الحركي وبالادراكات والتمثلات الاولية، إذ أن هذه البنيات تكون في هذه المرحلة ما قبل المنطقية مماثلة للبنيات المنطقية وتؤدي دورها بالتالي في تنظيم الادراكات وفي التنسيق بين الحركات التي تميز هذه المرحلة من التطور.(٧)

يواجه بياجي هنا النزعتين الاساسيتين في مجال المعرفة، تلك التي ترجع البنيات الى التجربة، وتلك ترى ان التجربة لا تكون ممكنة بدون بنيات سابقة عليها. ونعلم ان هاتين النزعتين لم توجدا في ميدان الفلسفة وحدها بل كان لكل منهما امتداداته في مجالات اخرى وخاصة علم النفس والابستمولوجيا، وهذا ما يدفع الى وجود صيغ متعددة لهما. وقد وجد بياجي انه لابد من اتخاذ موقف من هاتين النزعتين في جميع صيغهما وفي كل الميادين التي كانت مجالاً للتعبير عن تصوريهما.

الموقف الذي اتخذه بياجي، كما نعلم ذلك من خلال تحليلاتنا السابقة، هو الذي ينظر الى البنيات المعرفية من زاوية تطورها. ومن هذه الزاوية فان البحث لا يكون عن بنيات تنشأ بتأثير من العالم الخارجي فحسب وتكون صورة مطابقة له، كما لا يكون عن بداية مطلقة او عن بنيات تكون جاهزة بذاتها. ما كان يهم بياجي هو دراسة التطور ذاته، وهذا هو الموقف الذي ينطلق منه في دراسة البنيات المعرفية، ومنها البنيات المنطقية والرياضية.

عندما ينظر بياجي الى البنيات المعرفية من زاوية التطور التي حكمت تحليله لمسألة المعرفة في كل الأبحاث التي تناول فيها هذه المسألة، فانه يتوصل الى القول: انه وإن لم يكن من الملائم التأكيد بأن المنطق محايث لكل مراحل التطور المعرفي، وذلك لأن العمليات المتعلقة بالفئات والعلاقات والاعداد لا تبدأ إلا عند بلوغ الطفل السنة السابعة من عمره، فانه يمكن التأكيد، مع ذلك، بانه توجد في كل المستويات بنيات ترسم الخطاطات الأولى للمنطق تقود عبر توازنها المتدرج الى البنيات المنطقية الرياضية. وهذا يعني ان هذه البنيات المنطقية تجد خطاطاتها الاولى ضمن بنيات أدنى منها، ولكن التي تشكل بدايات أولى لها.

خلاصة القول ان بياجي يرى ان تطور الوظائف المعرفية يتميز بمراحل متعاقبة تظهر البنيات الاجرائية والمنطقية في الاخيرة منها فقط في تمام تطورها، ولكن كل واحدة منها تسير في الحقيقة منذ البداية في الاتجاه الذي يرسمه التطور بمراحله المتميزة. ولذلك، فان بياجي يعتبر ان التطور يكمن في عملية اضفاء التوازن، وأن الفرق بين البنيات ما قبل المنطقية وبين البنيات المنطقية يوجد بصفة جوهرية في الطابع التقريبي او التام الذي تتميز به البنيات في كل مرحلة من التطور المعرفي منذ بداياته الاولى والى المرحلة التي يبلغ فيها الانسان عند سن رشده القدرة على التفكير المجرد.(٨)

نرى، إذن، ان بياجي الذي يستخدم مفهوم التوازن ينظر اليه بوصفه ذا قوة تفسيرية ضمن كل نظرية تطورية، وإذ ينظر الى البنيات المعرفية بوصفها متطورة فإنه يرى أن هذا المفهوم منطبق عليها ومفسر لميكانيزماتها الى جانب المفاهيم الأخرى التي سبق أن عرضنا تصورات بياجي لها: التكيف، والذكاء، والتمثل والملاءمة.

لقد فضلنا منهجياً، ونحن نقصد ان نوضح الكيفية التي يدمج بها بياجي مفهوم التوازن ضمن تفسيره للتطور المعرفي، أن نبدأ بتوضيح دور هذا المفهوم وضرورته بالنسبة لكل نظرية تنظر الى ظواهر الحياة بصفة عامة والظواهر النفسية والوظائف المعرفية بصفة خاصة من زاوية تطورها، وهذا حال نظرية بياجي. كان تفضيلنا ذلك نابعاً من نظرنا الى الدور بوصفه عنصراً من عناصر تعريف مفهوم التوازن ذاته،

معتبرين أن فهم الدور يلقي الضوء على جوانب من المفهوم وعلى الدلالات التي يُستخدم بها ضمن ابحاث بياجي المتعددة والمتنوعة حول مسألة المعرفة من زاوية الطرح الخاص للابستمولوجيا التكوينية لتلك المسألة.

كانت الملاحظات التي حرصنا على اثباتها سيراً في هذا الطريق الذي أشرنا اليه، إذ بقدر ما كانت توضح لنا شروط استخدام مفهوم التوازن وتبرز لنا الجوانب المختلفة لفهم دوره في فهم تطور الحياة لدى الكائن الحي بصفة عامة، وفهم تطور الوظائف المعرفية لدى الانسان بصفة خاصة، فان تلك الملاحظات كانت تقربنا من تعريف المفهوم نفسه لدى بياجي، لأن كل أنواع الحذر التي اتخذها بياجي في استخدامه لمفهوم التوازن كانت تدخل ضمن تحديد خاص لديه لهذا المفهوم.

من الاكيد انه ليس من السهل متابعة فكر بياجي بصفة عامة ومتابعة كل مفهوم لديه بصفة خاصة، وذلك بالنظر الى عودة بياجي المستمرة الى أفكاره ومفاهيمه والى وجود تعديلات واضافات مستمرة. وهذا هو حال مفهوم التوازن الذي يرى بعض الباحثين اننا يمكن ان نجد إرهاصات أولى لاستخدامه كمفهوم مفسر لتطور حياة الانسان بصفة عامة منذ المحاولات الاولى لبياجي التي بدأها في سن مبكرة من عمره سنة ١٩١٨. فقد رأت باربل اينيلدر، وهي من بين المتعاونين الاساسيين الذين عملوا الى جانب بياجي مدة طويلة وتابعوا تطوراته الفكرية، اننا نعثر على ارهاصات أولى لنظرية بياجي حول التوازن، وهي النظرية التي نجد في كتابات بياجي اللاحقة توسعاً فيها وتعميقاً متجدداً لها واعادة صياغة الى ان تصل الى تعبيرها الأسمى في كتابه عن اضفاء التوازن على البنيات المعرفية باعتباره المشكل المركزي للتطور.(٩)

ونضيف الى هذا ان بياجي لم يتوقف في تعميق مفهومه عن التوازن بإنهاء كتابه الذي ذكرناه، بل انه عند الاحتفاء بذكرى ميلاده الثمانين وتركيز محور هذا الاحتفاء حول مضمون كتابه عن توازن البنيات المعرفية، لم يتردد في تقديم بعض الاطروحات الاضافية حول هذا المفهوم.(١٠)

يقتضي منا تعريف التوازن ان نجدد التذكير بان هذا المفهوم يستخدم في مجال واسع يشمل ظواهر الحياة كما يستخدم في الدراسات المتعلقة بالذكاء وبتطور الوظائف المعرفية التي تمثل كل واحدة منها مستوى من مستويات التوازن. ويؤدي هذا الاستخدام الواسع للمفهوم واختلاف الظواهر التي يعبر عنها في كل حين الى تنوع في العناصر التي تتشكل منها دلالته، وهذا فضلاً عن الاستخدام المتكرر لبياجي نفسه لهذا المفهوم وتعريفه في كتاباته المختلفة بتعريفات تُدمج فيها باستمرار عناصر جديدة. وبما ان الهدف الاساسي لاستخدام بياجي للمفهوم هو تفسير ميكانيزمات تطور البنيات المعرفية، وبما ان بياجي لا يأخذ هذا التطور منعزلاً عن شروط النمو البيولوجي، أي انه يربط بين الحياة والمعرفة، فإن استخدام مفهوم التوازن لا يشير الى المستويات المختلفة فحسب، أي تلك التي تتعلق بالتطور البيولوجي ثم التي تتعلق بالتطور المعرفي، بل انه يشير الى العلاقة بين هذين المستويين. فالمعرفة، كما رأينا من قبل شكلاً من أشكال تكيف الانسان مع محيطه الخارجي، وبما ان كل مستوى من مستويات التكيف هو نوع من التوازن مع ذلك المحيط، فان المعرفة بدورها نوع من التوازن مع المحيط. لكن، بما ان التوازن يعبّر عن حالات من العلاقات الجدلية التي تنطلق من العلاقة بين الجسم الحي وشروط العالم المحيط به الى العلاقة بين الواقع والبنيات المعرفية، فإلى العلاقات التي تربط هذه البنيات ذاتها في المراحل المختلفة من تطورها، فإن هذا كله يجعل أشكال التوازن مختلفة من حيث مستواها وغايتها، وهو الأمر الذي يقود بالضرورة الى تعديل في دلالات المفهوم وفي دوره التفسيري، وكذلك في مظاهر تحقق التوازن كواقع يتضمنه التطور البيولوجي والنفسي والعقلي للانسان، وفي شروط العملية لا تتوقف لإضفاء التوازن.

يعتبر بياجي ان التطور يكمن في عملية اضفاء التوازن، وأن الفرق بين البنيات ما قبل المنطقية وبين البنيات المنطقية يوجد بصفة جوهرية في الطابع التقريبي او التام الذي تتميز به البنيات في كل مرحلة من التطور العرفي منذ بداياته الأولى والى المرحلة التي يبلغ فيها الانسان عند سن رشده القدرة على التفكير المجرد

من الأكيد كذلك انه لابد لفهم دلالات التوازن عند بياجي وضع هذا المفهوم باستمرار ضمن نسق المفاهيم التي يستخدمها الى جانبه لوصف الظواهر البيولوجية او الظواهر المعرفية او العلاقات بين هذين المستويين من الظواهر. لكن المفاهيم المحيطة بمفهوم التوازن

ليست منسجمة معه في كل الاحوال، مثل مفهوم التكيف، بل بينها ايضاً مفاهيم مضادة له مثل مفهوم الاختلال desequilibre او مفهوم الاضطرابات perturbation. فإضفاء التوازن لا يكون في حالة استقرار البنيات، وهو ما يعني توازنها، بل يكون عند حصول اضطرابات او حالة اختلال. وقد تنبه بياجي، بالفعل، خلال صياغاته المختلفة لمفهوم التوازن الى ضرورة اعتبار شروط اختلال التوازن الذي يحتم اضفاء التوازن من جديد. فلابد لفهم التوازن من أخذ شروط الاضطرابات والاختلال بعين الاعتبار، لانها تلعب دوراً في تحديد غاية العملية المطلوبة، أي اضفاء التوازن من جديد. وبانطباق هذا الاعتبار على البنيات المعرفية بالذات مأخوذة من زاوية تطورها، فقد رأى بياجي انه اذ كانت عملية اضفاء التوازن أحد مصادر التقدم في تطور المعارف، فإنه ينبغي البحث في تفسير ذلك في حالات اختلال التوازن، إذ أن هذه الحالات وحدها تُرغم الذات على تجاوز حالتها الراهنة بالبحث عن اتجاهات جديدة، أي بإعادة اضفاء التوازن من جديد على العلاقات او على البنيات. وهكذا، نصل من هذا المنظور الى القول انه اذا كانت عمليات اضفاء التوازن المستمرة عاملاً من عوامل التطور بصفة عامة، والتطور المعرفي بصفة خاصة، فان للاضطرابات والاختلالات دوراً في تحفيز عمليات إضفاء التوازن ذاتها، إذ أنها ما يسمح بايجاد الشروط الملائمة لتجاوز حالة راهنة نحو أخرى أفضل منها، أي الى إعادة نوعية لإضفاء التوازن.(١١)

هذا الدور الذي لا يمكن التغافل عنه لمظاهر الاضطراب والاختلال في تطور الحياة بصفة عامة، وفي تطور الوظائف المعرفية وما يرتبط بها من بنيات بصفة خاصة، هو الذي يدفع بياجي الى التفكير في هذا الموضوع انطلاقاً من التساؤل عمّا اذا لم تكن مظاهر الاضطراب والاختلال محايثة لكل تطور ومكوناً ضرورياً من مكوناته. واذا تعلق الأمر بالتطور المعرفي بصفة خاصة، فان بياجي ينطلق من التساؤل عمّا اذا لم تكن الاضطرابات والاختلالات ضرورة داخلية محايثة لتكوين الموضوعات، من جهة، والذات العارفة من جهة أخرى. ذلك لانه ليس هناك أي شكل من التفكير يمكن أن يلمّ بالواقع في كليته او يشمل القول في كليته. فهناك دائماً تناقضات وعبر ذلك مكان لتوازن جديد يتم عبره التطور.

حين يعتبر كل ما سلف ذكره عن مظاهر الاضطراب والاختلال في التطور المعرفي وفي البنيات المرتبطة به، فان بياجي يلح نتيجة لذلك على ان لتلك المظاهر دورها في ميكانيزم التطور. فالاضطرابات والاختلالات هي التي تشكل العنصر المحرك للبحث في مجال المعرفة، أي انها هي التي توجه الفكر نحو البحث عن صورة جديدة للتوازن. وبدون الاضطرابات والاختلالات التي تحفز على عمليات اضفاء التوازن ستظل المعرفة في حالة سكون ، وهو ما نرى انه بناء في المعرفة في حقيقتها كما يحددها بياجي بوصفها سيرورة. وهذا الدور الذي تلعبه الاختلالات في الدفع نحو البحث عن توازنات جديدة هو الذي يفسر لنا التطور، وذلك لأن اضفاء التوازن من جديد لا يعني مجرد دعوة بالبنيات الى حالتها السابقة التي تكون تناقضاتها هي المسؤولة عن الاختلال، بل الى الانتقال الى حالة أفضل.(١٢)

الاضطرابات والاختلالات في التطور المعرفي هي التي تشكل العنصر المحرك للبحث في مجال المعرفة، أي انها هي التي توجه الفكر نحو البحث عن صورة جديدة للتوازن

يظهر من خلال ما سلف قوله عن التوازن انه يشكل بصوره المختلفة عاملاً أساسياً للتطور المعرفي، إذ هو ليس مجرد مظهر من مظاهر هذا التطور او عاملاً مضافاً ذا قيمة ثانوية بالقياس الى عوامل اخرى. الاضفاء المتدرج للتوازن عملية لا غنى عنها للتطور بصفة عامة وللتطور المعرفي بصفة خاصة، وهي عملية تتغير مظاهرها من مرحلة الى اخرى سيراً نحو توازن أفضل من حيث بنيته ومن حيث مجال تطبيقه.

لقد تمكنا حتى الآن من رسم طريق واضح لفهم دلالة مفهوم التوازن ودوره في تفسير التطور عامة والتطور المعرفي بصفة خاصة. فقد رأينا ما يبرر ضرورة الأخذ بهذا المفهوم حيث لا غنى عنه لتفسير ظواهر التطور، وحيث انه يكون محايثاً لكل نظرية تنظر الى ظواهرها من زاوية تطورها. فالتطور على العموم سير نحو توازن أفضل فأفضل. تبينا كذلك انه لا غنى عن اعتبار علاقة مفهوم التوازن بجملة من المفاهيم التفسيرية الأخرى التي تتعلق بدورها بعلاقة الانسان بمحيطه، من جهة، وبعلاقة البنيات بالواقع الذي تصوغه، من جهة أخرى، ثم بعلاقة البنيات بحالاتها المختلفة التي تعرفها خلال مراحل تطورها وعلاقتها بالبنيات الفرعية التي تتكوّن منها، وعلاقة

البنيات بعضها بالبعض الآخر. هناك عدد من المفاهيم التي أخذت بها نظرية بياجي التي تنظر الى المعرفة من زاوية تطورها وتكوّنها عبر هذا التطور: التكيف، والتلاؤم، والتمثل، والذكاء، والادراك، والعادة، والتذكر، والنمو والابداع، أي الانتقال الى بنيات جديدة. يمكننا أن نقول في تعبير بسيط أولي: إن مفهوم التوازن ينضاف الى كل المفاهيم السالفة الذكر، غير أننا نقول أيضاً أكثر من ذلك إن مفهوم التوازن يلعب دوراً في توضيح مستويات انطباق كل واحد من المفاهيم السابقة ويبين الجدل القائم في العلاقة بينها.فالواقع الذي تشير اليه كل المفاهيم السابقة في حاجة الى مفهوم التوازن لتفسير تطوره. وهكذا، فان التكيف، والذكاء بوصفه تكيفاً، هما توازن بين التلاؤم مع خصائص الموضوعات الخارجية وبين تمثل تلك الخصائص ضمن بنيات تكون سابقة لها لدى الذات العارفة. وهناك توازن بين الإدراك وبين إبداع أشكال وصيغ جديدة باستمرار. وهناك تواز بين ما هو بيولوجي وما هو نفسي وعقلي. وهناك توازن بين مراحل التطور عامة وبين مراحل التطور المعرفي بصفة خاصة بحيث ان كل مرحلة منها تمثل مستوى من مستويات التوازن وشكلاً يعبر عن تجاوز اختلالات واضطرابات، ولكن بالعودة الى حالة سابقة بل بايجاد حالة جديدة هي عبارة عن بنية أكثر توازناً من سابقتها.

ينسجم مع الاعتبارات السالفة الذكر أن نتعرف على مكونات مفهوم التوازن ذاته، وذلك لأنها ستساعدنا في مستوى آخر على فهم دلالاته ودوره في تفسير التطور المعرفي ومراحله. سنجد في هذا المستوى ان هناك مفاهيم فرعية أخرى مندمجة ضمن الاطار العام لمفهوم التوازن، يعرّف كل واحد منها هذا المفهوم في مستوى من مستويات انطباقه. سنجد أيضاً ان استخدام مفهوم التوازن كمفهوم تفسيري في مستويات مختلفة من الحياة الانسانية يؤدي الى ظهور أشكال متنوعة من التوازن، وهو ما يعني أن تعريف التوازن سيكون مختلفاً نسبياً من شكل الى آخر وأن ما يفسره في كل مستوى من مستوياته ليس متمثلاً بالضرورة. ونضيف إلى هذا الاعتبار أننا نبحث في مفهوم استخدمه باحث غزير الانتاج وكان له نصيب من ذلك في ميادين متعددة، علماً بأن بياجي الذي يتعلق به الأمر هنا كان يعود باستمرار إلى موضوعات سبق له تناولها مع ما يرتبط بذلك من تعديلات واضافات وصياغات جديدة. ويعني كل هذا أنه ليس هناك تعريف واحد لدى بياجي للتوازن، ولا تصور وحيد للدور الذي يمكن أن يلعبه هذا المفهوم في تفسير ظواهر التطور المعرفي.

لتعريف التوازن سنميز، كما هو الأمر عند بياجي بالفعل، بين التوازن كحالة توجد عليها الانساق والبنيات Le`quilibre ، وبين عملية إضفاء التوازن Equilibration وهي اعادة التوازن الى بنية أو نسق يكون قد عرف اضطرابات أو اختلالات.

يرد بياجي على هوسرل Husserl في حلمه الديكارتي الذي كان يريد أن يجعل الرياضيات علماً شاملاً بكل البنيات الممكنة. ويرى بياجي أن العلاقة بين الواقع والممكن تُطرح لا في هذه الصيغة الشاملة التي تختزل العلاقة بينهما في العلاقة الاستنباط والتجربة، بل إن الصيغة الملائمة هي التوازن. ويعرف بياجي التوازن في هذه الحالة كالتالي: «يكون هناك توازن حيث يكون هناك اعتبار لمجموع التحولات الممكنة وليس فقط للشروط المتحققة».(١٣)

يحدد هذا التعريف الأول للتوازن الإطار العام الذي يسمح لنا بالحديث عنه، أي اطار العلاقة بين الممكن والواقع. ومع هذا التعريف يظهر لنا منذ البداية انه لا يمكن الحديث عن توازن في حالة الاكتفاء بالواقع، أي في حالة الوقوف عند النظر إلى البنية والنسق. ذلك أنه ينبغي النظر الى الممكن، أي ينبغي النظر الى الواقع بوصفه منفتحاً على حالات أخرى ممكنة غير التي هو عليها، وهذا ما يحتم النظر الى البنيات مع أخذ التحولات بعين الاعتبار، بوصفها احدى خصائص البنيات ذاتها. ولذلك فان كل نظرة سكونية الى البنيات لا تستطيع تمثل التوازن في حقيقته، ولذلك أيضاً فإن النظرة التكوينية التي تعتمدها الابستمولوجيا عند بياجي تبدو أقدر على طرح مسألة التوازن. وهكذا، يظهر منذ البداية ان هناك مفاهيم أخرى ينبغي الحديث عنها عند الحديث عن التوازن: الواقع، ولكن في علاقته بالممكن، البنية، ولكن في كونها موضع تحولات، التكوّن بوصفه نتاجاً مستمراً لعملية اضفاء التوازن ورفع الاضطرابات والاختلالات.

ويطرح بياجي التوازن العقلي، وهو بالمفهوم السالف الذكر ما يفسر التطور المعرفي والتحولات الواقعة في هذا المستوى، بكونه يكمن في الممكنات التي تتجاوز في التطور العقلي الحركات والافعال الواقعية.(١٤)

تتحد بهذا المعنى للتوازن مهمة الابستمولوجيا التكوينية

في دراسة التحولات في البنيات المعرفية وما يرتبط بها من انتقال من بنيات الى أخرى أكثر توازناً. وحيث ان الابستمولوجيا التكوينية عند بياجي تعتمد على الدراسة النفسية للتكوّن، وحيث انها تدرس عبر ذلك مراحل النمو العقلي عند الطفل، فإن دراستها تنصب على إضفاء التوازن المستمر داخل كل مرحلة وعند الانتقال من مرحلة الى أخرى. لكن، حيث ان الابستمولوجيا التكوينية تهدف الى دراسة تطور المعرفة العلمية عبر تاريخها، فإنها إذ تأخذ بعين الاعتبار التحولات التي يعرفها تاريخ المعرفية العلمية تدرس انتقال هذه المعرفة من حالة توازن الى أخرى أفضل منها توازناً مع عدم اهمال الاضطرابات والاختلالات التي هي الحافز الذي يدفع الى إضفاء التوازن من جديد والانتقال الى حالة أفضل.

تنطلق النظرية التكوينية لدى بياجي من الارتباط بين الفعل والمعرفة، ونتيجة لذلك فانها إذ تضع مسألة العلاقة بين الواقع والممكن لا تذهب مذهب النظريات غير التكوينية ذات النزعة القبلية والتي يبدو أنها تضع الممكن سابقاً على الواقع، أي التأكيد على أن المعرفة مشكلة بصورة قبلية والقول بأن كل معرفة حالية تحقيق لممكن سابق عليها. فالنظرية تقوم عكس هذا على النظر الى الممكن بوصفه ابداعاً متجدداً، وذلك لأن كل فعل جديد يفتح هو ذاته ممكنات جديدة في الوقت الذي يحقق فيه ممكنات سابقة.(١٥) في هذا الاطار يكون التوازن انفتاحاً مستمراً على ممكنات جديدة، وهذا لأن الفعل واقع في صيرورة وهو يشكل، بالتالي، عملية تكوينية لا تنتهي. وهكذا يكون هناك دائماً مكان لعملية توازن تنقلنا من امكانية الى أخرى. وهكذا أيضاً يظهر مفهوم التوازن بوصفه ما يربط بين الممكن والواقع، كما أنه يتضمن قابلية الانعكاس أو بصورة فريدة الانتقال من الصيرورة الطبيعية الى البنية العقلية او المنطقية التي تبدو لا زمانية.(١٦)

ينطبق هذا في نظر بياجي على المستوى البيولوجي، كما ينطبق على البنيات المعرفية في تطورها وانتقالها من مرحلة الى أخرى أكثر تطوراً منها، أي أكثر توازناً. وحيث ان تطور البنيات المعرفية هو ما يهمنا في هذه الدراسة، فإننا نقول ان التوازن يكون في نظر بياجي عندما تشكل أعمال علمية حالية توافقاً يكون منتوجه معادلاً للصفر، أي عندما لا تكون هناك اضطرابات أو اختلالات أو نقص في قدرة البنيات المعرفية القائمة على تفسير الظواهر التي يتجه العقل الى التفكير فيها.

كل تطور يقوم على التوازن وعلى عملية اعادة إضفاء التوازن عند الاضطرابات او الاختلال في الأنساق، ولا يخرج التطور المعرفي عن هذا سواء من حيث التوازن بين العناصر المكونة له او بين المراحل التي يعرفها والتي تعتبر كل واحدة منها توازناً جديداً يستجيب لجملة من التحولات. ولذلك، فإن أي فعل لا يجري منعزلاً عن جملة التحولات التي يرتبط بها التطور، ولا يمكن لأي فعل منعزل أن يكون محققاً للتوازن المطلوب في كل حالة من حالات التطور وكل مرحلة من مراحله. ويتحقق التوازن على الصعيد المعرفي، في الواقع، عندما يقع الوعي بالأفعال الممكنة للبناء المستمر أو للحركات أو العمليات التي ينبغي القيام بها للانتقال من الحاجة الى التوازن الى تحقيقه. فإذا كان الطفل مثلاً يقوم بإضافة عناصر النسق (ا) الى عناصر النسق (ا) ليشكل منهما كلاً جديداً هو (ب)، فإنه يدرك في البداية هذا الكل الجديد وكأنه يحتوي على اضافات لا توجد في النسقين السابقين، ولكنه يعين بعد ذلك عبر العمليات التي يقوم بها

الهوامش

١ – Vois jeen piogel: Leqiulibration des structures cognitiver P.V.9. 1975.p9.

٢ - نفس المرجع السابق ، ص٩.

٣ – راجع ما قالته باربل اينلدر ضمن:
Epistemalgie genetique et equilibiration. Delaihaus et Nestli Neuchotel et paris 1977.p6.

٤– - Jeon pioget: Sire etuder de payecholoqie edition laoutlien. Geneve 1964. p117.

٥– - Jean piaget: psycholoqie et Epistemoloqie edition Deuoel / Gouthia. Paris 1970.p62-64.

٦ - نفس المرجع السابق، ص١١٨– ١١٩.

٧ – راجع نفس المرجع السابق ص١٢٠.

٨ – راجع نفس المرجع السابق، ص١٢٤.

٩ – راجع كلمة الباحثة المتعاونة مع بياجي باربل اينلدر ضمن الكتاب التكريمي السالف الذكر:
Epistemo;oque genetique et equilibration ص٦.

١٠ – راجع هذه الاطروحات ضمن نفس المرجع السابق، ص١٣– ١٧.

١١ – راجع تأكيد بياجي على هذه القضية ضمن كتابه السالف الذكر:
Equilibration des Atrudures cognitves .

١٢ - نفس المرجع السابق، ص٩، ثم الفصل الاول بكامله.

١٣ – راجع ذلك ضمن الكتاب المهدى لبياجي والسالف ذكره:
Epistemoloqie genelique equilibration ص١٤.

١٤ – راجع الفصل الثاني من كتاب بياجي السالف الذكر:
L`Equilibration des structures cognitives

١٥ - راجع نفس المرجع السابق، نفس الفصل الثاني.

١٦ – راجع نفس المرجع السابق، نفس الفصل الثاني.

الأدب
ومواجهة الإرهاب

يحيــى بــن الوليــد★

ان الأعمال الإبداعية تقاوم الإرهاب باعتبارها أعمالا إبداعية، وكما أنها تقاوم انطلاقا من أدواتها أو تقنياتها المتفردة التي تنأى بها عن السقوط في الخطابات الإيديولوجية المباشرة. ولا يحول هذا التقدير الجمالي للإبداع دون مواجهة الناقد (المحدث) للإرهاب من خلال آليات القراءة في سعيها إلى استخلاص دلالات النصوص المتأصلة في أفق الإستنارة.

من نافلة القول التأكيد على جبهة النقد، أو الناقد، داخل خطاب جابر عصفور المتعدد الجبهات، وبالشكل الذي لا يفقد خطابه وحدته التي مردها إلى «النسق» المخصوص المنسرب في جبهات خطابه المتعددة، ذلك الناقد المشغول بالمقولات النظرية والمستندات التصورية وأساليب الكتابة الخالصة. إلا أن بداياته الأولى التي كشفت عن تحيزه لليسار منذ مفتتح السبعينيات، ثم طبيعة الأسئلة الحارقة للسياق الثقافي مع مفتتح التسعينيات... كل ذلك جعله يصرف مجمل خطابه إلى فكر الأنوار (العربي) والإنكباب بالتالي على نصوصه التأسيسية في نطاق مواجهة الإرهاب الكاسح. وهاجس التنوير الذي استأثر بخطابه جعله يقول في مقدمة كتابه «ضد التعصب: «وكم كنت أود أن أتوقف عن هذا النوع من الكتابة لأفرغ لقضايا النقد الأدبي الذي هو مجال تخصصي الأول والأخير» غير أنه سرعان ما يستدرك قائلا: «وكيف يمكن أخيرا، لناقد أدبي، من النقاد المحدثين، أن يذهب بعيدا في مناقشة التقنيات الخالصة للكتابة، وهو يشعر أن الحضور الإبداعي للكتابة نفسه مهدد بالاستئصال؟!»». إلا أن صاحب «أنوار العقل»، وإن في غمرة اهتمامه باستخلاص دلالات التنوير، لا يفارق «منطق» الناقد الذي يسند خطابه سواء داخل دائرة النقد الأدبي أو خارجها، وهو ما يتأكد بدءا من الأسلوب الذي يصوغ به خطابه

★ ناقد وكاتب من المغرب.

التنويري. وليس من المصادفة في شيء أن يحتل الإبداع ذاته مكانا لافتا، ضمن خريطة التنوير، لدى جابر عصفور، وهذا ما يؤكده كتابه «مواجهة الإرهاب» (٢٠٠٣) الذي يتناول فيه - وبجرأة نادرة - الوضع الثقافي العربي من خلال قراءات نصوص أدبية عربية معاصرة تستجيب لدلالات الإبداع الموصول بأفق الإستنارة في نطاق دائرة المواجهة. ومن هذه الناحية فدور النقد لا يفارق ما عبر عنه عصفور في كتابه «أوراق ثقافية» بـ«العمل على استئصال الجذور الفكرية للإرهاب والتأويلات الدينية المغلوطة التي يعتمدها»(ص١٠٠).

وقبل تناول طبيعة هذه القراءة، وخلفية الاستنارة التي تسندها في مواجهة الإرهاب، تتوجب الإشارة إلى حقل النقد (الأدبي) ذاته الذي صار بدوره مهددا من قبل «فكر الإظلام». والنقد هنا باعتباره جزءا لا يتجزأ من الخطاب الثقافي في سعيه إلى توجيه التاريخ والمجتمع والإنسان. وفي هذا السياق يمكن الحديث عن «أسلمة الآداب» من قبل المجموعات الدينية المتطرفة، وكل ذلك بموازاة مع «النقد الإسلامي» الذي يحرص بدوره على تثبيت الأسلمة انطلاقا من كتب مستقلة أو مقالات متفرقة في نطاق ما يعرف بـ«الصحافة الإسلامية». وهو ما كشف عن نفسه منذ فترة السبعينيات التي شهدت «تحولا جذريا» مس العديد من الأنساق الثقافية العربية. ذلك التحول الذي صار قرين تزايد وتائر الأسلمة التي أفضت إلى ما سيصطلح عليه بـ«نظرية الأدب الإسلامي» بكل لوازمها المرتبطة بـ«منظرين عقائديين» لا يقلون عن «اخوانهم» تطرفا في مجالاتهم المختلفة/الموحدة، خصوصا في المجال الديني. وقد التفت جابر عصفور إلى الموضوع، وإن عبر إشارات موجزة، منذ كتابه «هوامش على دفتر التنوير» الذي استهل به سلسلة كتبه حول التنوير. وقد وردت هذه الإشارات في أثناء الحديث عن «انتكاسة التنوير» التي جعلته يخلص إلى استحالة تحقق «الإنسانية الجديدة» التي كان يحلم بها فرح أنطون، واستحالة تحقق «مستقبل الثقافة» الذي كان يتطلع إليه طه حسين. إلا أن ذلك لم يمنع جابر عصفور من التشبث بالحلم والإلحاح عليه طالما أنه «جنين المستقبل وبداية النور الآتي من وراء النور».

وفي اثناء معالجته للموضوع سالف الذكر يشير الناقد إلى عشرات الكتب التي كتبت حول طه حسين منذ فترة السبعينيات، وأخذت بالتالي تنال منه باعتباره أحد أعمدة الإستنارة. وقد افتتح هذه الكتب أنوار الجندي بكتابه «طه حسين حياته وفكره في الميزان» (١٩٧٦)، وسنتطرق إلى هذا الكتاب في الفصل المتعلق بـ«قراءة طه حسين». ويلخص جابر عصفور أن هذه الكتب تصاعدت بعد وفاة جمال عبدالناصر (سبتمبر ١٩٧٠)، وبعد وفاة طه حسين نفسه (أكتوبر ١٩٧٣)، وفي إطار من الوفاق بين مجموعات الإسلام السياسي والحقبة الساداتية(١٩٧٠-١٩٨١)، وفي إطار النفوذ لما أطلق عليه فؤاد زكريا - ونقلا عن جابر عصفور نفسه - «البترو إسلام» أو «إسلام النفط». وفي منظور هذه الكتابات، منظور «في ميزان الإسلام»، يختفي «المبدأ الطه حسيني» لفائدة مبدأ معكوس يغدو بموجبه صاحب «حديث الأربعاء» «رمزا شائها للعقلانية المبتدعة» و«الضلالة المصطنعة» و«العمالة للصليبيين من الفرنجة».

وفي ضوء ما حملته السبعينيات من هجوم حاد على طه حسين لن يبدو غريبا أن تكشف الثمانينيات عن انتشار رقعة الكتابات حول«نظرية الأدب الإسلامي» باعتبارها إحدى نتائج الهجمة على مبادىء العقلانية وقيم الحداثة. وفي هذا الصدد ستغزو كتب هذه النظرية الساحة النقدية والثقافية، ومن ثم ستظهر كتب كثيرة تعالج الموضوع أو أحد جوانبه. وفي هذا الإطار أخذنا نقرأ عناوين عديدة مثل «الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق» لعلي صبح (١٩٨٠) و«محاولة جديدة في النقد الإسلامي المعاصر» لعماد الدين خليل (١٩٨١) و«نحو أدب إسلامي في الأدب والنقد» لعبد الرحمن باشا (١٩٨١) و«في الأدب الإسلامي المعاصر» لمحمد حسن بريش (١٩٨٢) و«الأدب الإسلامي، قصة وبناء» لسعد أبو الرضا(١٩٨٣) و«الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي» لعلي الطاهر محمد (١٩٨٤) و«بين الإسلامية في الأدب والنقد» لأحمد بسام ساعي (١٩٨٥) و«من قضايا الأدب الإسلامي» لصالح آدم بتلو (١٩٨٥) و«مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي» (١٩٨٥) و«مذاهب الأدب الغربي -رؤية إسلامية» لعبد الباسط بدر

(١٩٨٥) و«آفاق الآداب الإسلامية» لنجيب الكيلاني (١٩٨٥) و«نحو أدب إسلامي» لأسامة يوسف شهاب (١٩٨٥) و«الظاهرة الجمالية في الإسلام» لصالح أحمد الشامي (١٩٨٦) و«نحو أدب إسلامي حقيقي» لهاني فحص (١٩٨٦) و«الإسلامية والمذاهب الأدبية» لنجيب الكيلاني (١٩٨٧) و«النقد الأدبي المعاصر» لعماد الدين خليل(١٩٨٧) و«الحداثة في ميزان الإسلام» لعوض بن محمد القرني (١٩٨٧) و«خصائص القصة الإسلامية» لمامون فريز جرار (١٩٨٧) و«شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي» لمحمد عادل الهاشمي (١٩٨٧) و«الأدب الإسلامي ضرورة» لعبده زايد (١٩٩١) و«الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي» لشلتاغ عبود (١٩٩٢)... وغير ذلك من عشرات الكتب ومئات المقالات التي يصعب حصرها أو عدها، وهي كلها لا تحيد عن « نقد الأدب الإسلامي» و«نظرية الأدب الإسلامي». وكل ذلك في المنظور الذي يباعد بين مؤلفي هذه الكتب و«الحداثيين» من «الملاحدة» و«الزنادقة» و«الشذاذ» بدءا من طه حسين وانتهاء بعبدالله الغذامي ومرورا بالذين يكتبون باللغة الأجنبية أمثال الطاهر بن جلون وسواه من «المتملقين للصليبية».

والإشكال هنا كامن في الوصل بين الأدب الذي له مجاله المخصوص والدين الذي له مجاله المخصوص أيضا، ذلك الوصل الذي تتدخل فيه «المصالح البشرية» و«المكاسب الدنيوية» مما لا يعطي صورة «نقية» عن المجالين معا. ويرتبط هذا الخلط بخلط أوسع يتصل بالدين والفكر الديني الذي هو إنتاج بشري؛ إلا أن هذا الخلط هو ما لا تقبل المجموعات الدينية المتطرفة بالإقرار به، بل تعده بالدين. ويشرح جابر عصفور هنا أن أصحاب مثل هذه الكتب سالفة الذكر لا يفصلون بين رأيهم والإسلام، أو بين تأويلهم ونصوص الدين، أو بين أغراضهم الشخصية ومقاصد الشريعة، بل يقومون بالتوحيد بين فهم الدين والدين نفسه، ويلغون المسافة بين تأويلاتهم والنصوص الدينية ذاتها، فإذا هم إياها، بالمعنى الذي يوقع كل من يخالفهم في هوة المعصية، ويحشره في زمرة الكافرين والجاحدين، إلا من عصمته المصلحة أو رعته المنافع المتبادلة. ويوجز ناقدنا ما سلف في نطاق ما ينعته بـ«تقنية استهلالية» يتكشف عنها «إرهاب منسرب فيها ومنسرب بها في آن، من حيث الثنائية الضدية التي تنطوي عليها، بين أعلى معصوم سلفا وأدنى مدان سلفا؛ ومن حيث إيقاع المعرفة اليقينية في جانب وحجبها عن الجانب الآخر؛ ومن حيث ما تقوم به من عملية تخييل، تسبق الرؤية وتلغي عملها (هوامش على دفتر التنوير، ص١٦٢). وكما يشرح صاحب «أنوار العقل» آليات«العملية التخييلية «من خلال كتاب «كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا لنجيب محفوظ» الذي أصدره صاحبه عبد الحميد كشك من القاهرة بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨. ويتتبع ناقدنا «إرهاب العملية التخييلية» الناظمة للكتاب بدءا من عتبة العنوان بصيغته الجازمة ورسم صفحة الغلاف المسايرة له، مما يهيئ القارىء لكي يتقبل أحكام الكتاب وكأنها الحق الذي لايأتيه الباطل. ومن مجموع العلاقات – التي تصل ما بين العناصر سالفة الذكر– يتحدد «سقف الخطاب العقائدي» للكتاب، ولعل مثل هذا النفق ما جعل جابر عصفور – وهو يستحضر المناظرات التي شهدتها الثقافة العربية في مطالع القرن – يطرح الأسئلة التالية: «هل يمكن أن يدخل نجيب محفوظ، والأمر كذلك، في حوار مع أمثال كشك؟ وهل يمكن أن نمضي في المقارنة بين الحاضر الذي نعيش فيه من حيث العلاقة التي يتعارض بها نجيب محفوظ مع الشيخ كشك؟ والحداثيون مع عوض القرني...».

الظاهر انه لا يمكن التغافل عن نظرية الأدب الاسلامي في نطاق رصد ما يتهدد فكر التنوير من قبل «المكفراتية» وذلك باستئصال كل ما يمت بصلة إلى العقل باعتباره مصدر المعرفة الإنسانية المختلفة

والجواب الذي يعقب– وفورا – فيوض الأسئلة هو التالي: «من المؤكد أن المقارنة ليست في صالح أيامنا. وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على أننا ننتقل من عصر يبيح حق الاجتهاد لكل قادر عليه، إلى عصر ترهبه مجموعات سياسية، تطابق بين رأيها والدين»(ص١٦٨).

إن ما سلف ذكره بخصوص «نظرية الأدب الإسلامي» لم يرد عند جابر عصفور إلا عرضا، طالما أن مركز الثقل – في الهوامش – هو ميراث التنوير الذي لا يتجاوز فترة الثلاثينيات إلا نادرا. والظاهر أنه لا يمكن التغافل عن هذه النظرية في نطاق رصد ما يتهدد فكر التنوير (المتواصل) من قبل «المكفراتية» في سعيها إلى أسلمة العصر ككل، تلك الأسلمة التي تسعى إلى استئصال كل ما

يمت بصلة إلى العقل باعتباره مصدر المعرفة الإنسانية المختلفة. وتقع النظرية في «استراتيجية» المجموعات الدينية التي تتصور أن التركيز لا ينبغي أن يقتصر على الخطابات التقليدية المباشرة مثل الخطاب التربوي والخطاب السياسي... بل لا بد من التركيز على الخطاب الأدبي أيضا. فالأدب بدوره يعد إحدى قنوات الدعوة والتغيير بسبب من اتصاله الوطيد بالميدان الفكري والثقافي عامة. ذلك هو «أدب الدعوة الإسلامية» الذي ليس أدبا جماليا محضا» أو «أداة تسلية» أو «أداة ترويح عن النفس» أو«زخرف القول وجمال الصورة»...إلخ. فهذه الأوصاف هي بمثابة وهاد يفارقها أدب الدعوة نحو ذرى «التعبير الهادف السليم» عن «الحياة والكون والإسلام» ونحو أداء «رسالة الإيمان والتوحيد»، الرسالة التي لا يتوانى «المنظرون العقائديون» عن النظر إليها باعتبارها «رسالة سامية، إنسانية، إسلامية عالمية». وذلك، أيضا، هو «أدب الله» الذي يتقوم على «الإسلام» أو - باصطلاح سيد قطب - «التصور الإسلامي». الأدب الذي مصدره «الأدباء الشرفاء» أو «الأديب المؤمن» الساعي إلى «بناء الشخصية الإسلامية»، بل و«بناء الحضارة الإيمانية».

وليس من المصادفة في شيء أن يوازي الأدب الإسلامي نقد يغدو - و بسبب من آليات المطابقة ذاتها - معلولا لصلة الأدب الإسلامي، وبمثابة مظهر من مظاهر الثقافة الإسلامية طالما أنه لا يحيد عن دائرة تأكيد « الرسالة» السابقة وعن «التأسيس العقائدي» لها انطلاقا من مفاهيم إسلامية يقع في مقدمتها ما عبر عنه سيد قطب - الذي سلفت الإشارة إليه قبل قليل - في كتابه «معالم في الطريق» - و في أثناء حديثه عن غياب الأمة المسلمة- بـ«الشهود»(ص٨). وهو الشهود الذي سيغدو، في ضوء التنظير العقائدي، «شهودا حضاريا». ومن ثم تتحدد «معالم الأدب الإسلامي» الذي لا يتوانى «المنظرون العقائديون» عن نعته بـ«الأدب الحقيقي» تمييزا له عن الأدب غير الحقيقي أو «الأدب الزائف». ويمكن لنا أن نتساءل هنا: متى كان هناك أدب حقيقي وأدب غير حقيقي عدا داخل دائرة «التأويل الحدي» أو «الأحادي». ولعل الملتقى الدولي الأول للأدب الإسلامي - وعلى سبيل التمثيل فقط - الذي نظمته كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمدينة وجدة (شرق المغرب) ورابطة الأدب الإسلامي العالمية بالهند تحت عنوان «رسالة الأدب والشهود الحضاري» في سبتمبر ١٩٩٤، وقد جمعت مداخلاته في كتاب ظهر بعد أربع سنوات تحت عنوان الندوة، كتاب جدير باستجلاء الدلالات المتناغمة لـ«نظرية الأدب الإسلامي» في إصراره على المطابقة بين الهوية والفكر الديني وعلى رسم الوجود الإسلامي انطلاقا من التصور الإسلامي وليس العكس، وفي ذلك يقع اجتثاث الأدب من «داخله» نتيجة سلبه «هويته الوجودية» و«وظيفته الذاتية» التي هي قرينة عناصر «التشكيل» النوعية داخله؟ أجل إن الإرهاصات الأولى لـ«النقد الإسلامي» يمكن أن نعثر عليها ضمن ما يعرف بدائرة «التفسير الأدبي للقرآن» على نحو ما نجد في إنتاجات سيد قطب (١٩٠٦-١٩٦٦) مثل «التصوير الفني في القرآن» (١٩٤٥) و«مشاهد القيامة في القرآن» (١٩٤٩)، ثم في كتاب شقيقه محمد قطب «منهج الفن الإسلامي» (١٩٦١)، وربما توجبت الإشارة إلى محاولات سابقة على هذه الأعمال وهي ذات صلة بالتفسير ذاته كما نجد عند الشيخ محمد عبده(١٨٤٩-١٩٠٥) والشيخ أمين الخولي (١٨٩٥-١٩٦٦). وغاية القول هنا أن بعض الكتابات، التي أخذت تدعي الانتساب إلى الثقافة العربية الأصيلة، جديرة بأن تستجلي البون الشاسع بينها وبين ما نشره سيد قطب نفسه في مرحلته الأولى التي تعرف بـ«المرحلة الأدبية» أو«الإسلاميات الفنية» (١٩٣٠-١٩٥٠)، بل ربما توجبت الإشارة إلى انغلاق الكتابات السابقة داخل المرحلة الأخيرة من حياة سيد قطب التي عرفت بـ«المرحلة السياسية» أو«الإسلاميات الحركية الهادفة» (١٩٦٣-١٩٦٦).

وإذا أخذنا بالتمييز سالف الذكر الذي يقيمه يوسف العظم في كتابه «الشهيد سيد قطب حياته ومدرسته وآثاره» (١٩٨٠) فإن المرحلة الأخيرة تغدو هي المركز والأساس خصوصا من ناحية مفهوم «الجاهلية» التي تطغى على سطحها الإيديولوجي. وليس من الغريب في شيء أن يحول هذا المفهوم دون تتبع مستويات «المجاز» و«الجمال» و«التصوير» في النصوص بما في ذلك النص القرآني الذي يعد نص العربية الأكبر. فالأدب هنا يغدو قرين «مضامينه» و«أدواره» التي لا تفارق دوائر التبشير بـ«الدعوة» و«التغيير» التي تتعارض- وبالضرورة - مع الأساس المعرفي/الأنطولوجي للأدب. ولعل ذلك ما يستلزم نقدا جذريا لمثل هذه الكتابات التي تدعي

الانتساب إلى «الإسلام».

والنقد الجريء لـ«نظرية الأدب الإسلامي» هو ما سنطلع عليه في كتاب «نقد المركزية العقائدية في نظرية الأدب الإسلامي» للناقد والباحث المغربي سعيد علوش والصادر من العاصمة المغربية (الرباط) عام ٢٠٠٢. وأهمية الكتاب نابعة من إقدام صاحبه على معالجة موضوع يدخل في نطاق ما يعبر عنه البعض بـ«المناظرة الدينية التقليدية» ذات النتائج المحسومة لفائدة المجموعات الدينية المتطرفة، مما يجعلهم يتحاشون ولوج مثل هذه المناظرات أوبالأحرى الاقتراب من إحدى دوائرها. وأهمية الكتاب، كذلك، ليست نابعة من النقد الجذري الموجه للآليات «المركزية العقائدية» فحسب، وإنما من طابعه البيبليوغرافي التقريبي (كما ينعته صاحبه والذي أفدنا منه سابقا) وجرده لبعض الأنطولوجيات والمؤتمرات ذات الصلة بـ«نظرية الأدب الإسلامي» التي راجت خلال العقدين الأخيرين (١٩٨٠-٢٠٠٠) اللذين يعدان «عقدي المركزية«. ولعل الفقرة التي افتتح بها سعيد علوش الكتاب جديرة بأن تضعنا أمام «معالم»النظرية، يقول: «إن ما اعتبره تاريخ الأفكار بالأمس القريب مجرد أطروحة ثقافية خجولة، تمرد هوامش على مركزيتها، في الثقافة العربية، هو ما أعلن عن نفسه عقائدية مركزية اليوم، في ما تطلق عليه الصحوة الدينية: (نظرية الأدب الإسلامي)، لاستبعاد ما تنعته بـ:(جاهلية القرن العشرين) في الأدب العربي المعاصر». وسيكون من باب تحصيل الحاصل الإشارة إلى اندراج مقولة «جاهلية» (جاهلية القرن العشرين) ضمن كتاب سيد قطب «معالم في الطريق» (١٩٦٤)الذي يعد آخر وأخطر ما كتبه سيد قطب في العقيدة والفكر والتنظيم والبناء، كتاب اعتبر في أثناء فترة صدوره «كتاب الساعة» بين آلاف الكتب التي أصدرتها دور النشر وقدمتها المطابع في العصر الحديث (يوسف العظم، ص١٩٢). وتحتل مقولة «الجاهلية» مكانة بارزة إلى جانب «الحاكمية» و«الجماعة» و«المنهج» وغيرها من المقولات التي أكسبت خطاب سيد قطب طابع «الأسلمة الراديكالية» في نطاق ما ينعته محمد حافظ دياب في كتابه «سيد قطب- الخطاب والإيديولوجيا» بـ«طوبوغرافيا الخطاب السياسي المصري المتشكل- وقتذاك- من الخطاب الليبرالي والخطاب القومي والخطاب الناصري والخطاب الإسلامي. وفي جميع الأحوال فإننا لسنا هنا بصدد تحليل خطاب سيد قطب في مستوياته الإيديولوجية وآلياته التخييلية، إلا أن ذلك لا يحول دون التوقف عند مقولة «الجاهلية» خصوصا من حيث صلتها بالمستويات التي تفضي إلى مكانة الأدب داخل الخطاب الإسلاموي. وليس هناك ما هو أبلغ من هذا النص الذي يقول فيه سيد قطب نفسه: «نحن اليوم في جاهلية كالجاهلية التي عاصرها الإسلام أو أظلم. كل ما حولنا جاهلية.. تصورات الناس وعقائدهم، عاداتهم وتقاليدهم، موارد ثقافتهم، فنونهم وآدابهم، شرائعهم وقوانينهم. حتى الكثير مما نحسبه ثقافة إسلامية، ومراجع إسلامية، وفلسفة إسلامية، وتفكيرا إسلاميا...هو كذلك من صنع هذه الجاهلية» (معالم في الطريق،ص٢١). ومن ثم فإن «الجاهلية ليست فترة من الزمان، إنما هي حالة من الحالات التي تتكرر كلما انحرف المجتمع عن نهج الإسلام، في الماضي والحاضر والمستقبل على السواء» (ص١٨٢). ومن ثم، كذلك، فإن «المجتمع الإسلامي» هو المجتمع الذي يطبق فيه الإسلام... عقيدة وعبادة، وشريعة ونظاما، وخلقا وسلوكا... أما «المجتمع الجاهلي» فلا يطبق فيه الإسلام، ولا تحكمه عقيدته وتصوراته، وقيمه وموازينه، ونظامه، وخلقه وسلوكه (ص١١٦).

في ضوء التقابل بين الإسلام والجاهلية، أو المجتمع الإسلامي والمجتمع الجاهلي، يفهم التقابل الضدي بين الأدب الإسلامي والأدب الجاهلي

وفي ضوء التقابل بين الإسلام والجاهلية، أو المجتمع الإسلامي والمجتمع الجاهلي، يفهم التقابل الضدي بين الأدب الإسلامي والأدب الجاهلي. الأدب الذي يستند إلى «الثقافة الإسلامية» القائمة على - ما يسميه سيد قطب - «قواعد التصور الإسلامي»، والأدب الذي يتعارض مع هذه القواعد سواء كان هذا الأدب قبل الإسلام أو بعده وفي أرض الاسلام أو خارجها. ومن الجلي أن يمثل سيد قطب البدايات الأولى لـ«التصور الإسلامي» للأدب التي ستتواصل مع الأجيال اللاحقة التي سلفت الإشارة إلى بعض أسمائها. ذلك التصور الذي ترتبت عنه مصادرة أعمال فكرية وفنية كثيرة، و«تكفير» مفكرين وأدباء بل والاعتداء عليهم واغتيالهم... وحصل كل ذلك باسم الدين لا باسم «نمط تأويلي» له. وسنعرض للموضوع ببعض التفصيل في الفصل المتعلق بـ«تنوير

النص الديني» الذي سنركز فيه على المفكر المصري المستنير نصر حامد أبو زيد وما لحق بأعماله من «تشويه» بلغ حد تهديده في حياته وإجباره على الرحيل إلى خارج بلده.

وحتى نبقى في نطاق موضوع «نظرية الأدب الإسلامي» فثمة أسئلة عديدة تطرحها هذه النظرية في مقدمتها سؤال عن مدى أهمية الإقدام على دراستها وتمحيصها والكشف عن أبنية خطابها وآلياتها الاستدلالية وعلى افتراض أنها تنطوي على آليات من هذا النوع أم أن «التصور الإسلامي» يستبق الآليات والبنيات ويكيفها بالتالي مع الأهداف المتوخاة من النظرية/ الأدب ضمن «أولويات الحركات الإسلامية» إذا جاز أن نوظف عنوان أحد كتب الداعية يوسف القرضاوي. وفي هذا الصدد يمكن أن نستحضر التساؤل الذي أبداه سعيد علوش في نص مقدمة كتابه حول «الداعي إلى تخصيص كتاب كامل لعمل ناقص أصلا؟ لأنه - في نظره - لا أحد من «منظري» الأدب الإسلامي استطاع تقديم بناء معرفي قويم أو رؤية تستقيم فلسفيا. ثمة فساد أداة ومنهج «نظرية الأدب الإسلامي»، بل إن صاحب الكتاب لا يتوانى عن الإشارة إلى ما ينعته بـ«خرافات التأسيس» لـ«نظرية الأدب الإسلامي». إضافة إلى أن الأعمال المتصلة بالنظرية هي أعمال «ترويجية» تقف وراءها مؤسسات تدعمها وتوسع دائرة انتشارها. فقد ترتب عن العقائدية، في منحاها العام، «أدب عقائدي» يغلب المضمون... في مقابل «أدب خاص» يغلب الشكل والفن، وينظر إلى الأدب في «ذاتيته». وفي ضوء هذا التقابل يتحدد «الجهاد» أو «الإسلام المحارب»، الإسلام الذي يحارب في واجهة الأدب أيضا. وفي هذا الإطار تتم - بلغة سعيد - «الهرولة في جميع الاتجاهات»(ص٢٢٨) حيث «الواقعية الإسلامية» و«علم الجمال الإسلامي» و«المسرح الإسلامي» و«الإلتزام الإسلامي» و«الأدب الإسلامي المقارن»...وكل ذلك وفق«المنهج المعياري» و«تجميل العقيدة بالأدب». ومن ثم يضيع « التنظير» أو «التنظيرية» التي تضاد «العقائدية»، لأن أغلب «منظري» الأدب يعتقدون أولا ثم يستدلون فيما بعد (ص٢٩).

وبموازاة «المركزية العقائدية»، التي تنسرب في «نظرية الأدب الإسلامي»، ثمة مركزية من نوع آخر هي قرينة «الانغلاق» أو «تجاهل» جميع الكتابات المتصلة بـ«نظرية الأدب» في أساسها المعرفي وسندها الإبستيمولوجي، خصوصا تلك التي تعد بمثابة مراجع في مجال « التنظير». هذا بالإضافة الى عدم استشعار صعوبة «التنظير» من قبل المنظرين العقائديين بسبب من عدم اكتراثهم بالأساس الإبستيمولوجي للتنظير.

وفي السياق نفسه ليس من الغريب أن يتوقف الباحث المغربي عند كتاب عائض القرني «الحداثة في ميزان الإسلام» (١٩٨٨) الذي هو جدير باستجلاء معالم النظرية وطرائق استدلالها وأشكال تدبرها لـ«دلالات» الأدب الإسلامي في مقابل الأدب غير الإسلامي، إضافة إلى المؤسسة الداعمة للكتاب/النظرية كما يتأكد من خلال تقديم «الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد في المملكة العربية السعودية»، وفيما يقدم «رؤية شبه رسمية لموقف السلطة العقائدية» لـ«فضيلة الشيخ عائض بن محمد القرني» كما يصفه التقديم. وفي هذا الكتاب - كما يقول سعيد علوش - يصفي القرني حسابه مع الأسلاف الكبار من الشرق والغرب. وليس من المصادفة أن يتوقف سعيد علوش عند الفكرة ذاتها التي أثارت جابر عصفور نفسه وأثبتها في كتابه «هوامش على دفتر التنوير» (ص١٦٠)، تلك الفكرة التي تغدو الحداثة بموجبها مجرد «نبات الحي اللاتيني في باريس، أو أزقة سوهو في لندن، عليها شعار الشاذين من أدباء الغرب الذين لا يكتبون أفكارهم إلا في أحضان المومسات أو تمثال ماركس».

وعلى مستوى آخر لا يخفى أن مفردة «الإرهاب» أخذت، في مفتتح الألفية الثالثة، وخصوصا بعد أحداث الحادي عشر سبتمبر ٢٠٠١ التي هزت الولايات المتحدة الأمريكية أكبر قوة في العالم والتي هزت «حرمتها» التي لم تهتز منذ ١٨١٢، معنى مغايرا يساير المعجم الأمريكي في سعيه فرص إلى معانيه التي لا تفارق منطق «القوة التواصلية» التي تؤكدها القوة الإقتصادية والعسكرية. ولعل هذا ما جعل اللساني المغربي عبد القادر الفاسي الفهري يقول في كتابه «اللغة والبيئة»: «...فلك أن تتحدث ما شئت عن «الشهداء» أو «المقاومين»، فإن اللغة تفرض مصطلح «إرهابي»، وتتبعها فيه كثير من لغات العالم. المعاجم صارت أمريكية وإن كانت ألفاظها عربية، فرنسية أو حتى إنجليزية» (ص٩٧). إلا أن ما تجدر الإشارة إليه هنا أن الإرهاب واقع قائم في التاريخ العربي الإسلامي على مر

العصور، كما تؤكد ذلك دراسات كثيرة عنيت بالموضوع، أو بما يتصل به من تعصب فكري أو عنف ديني. ومن هذه الناحية فقد ظل الأدب العربي - موضوع هذا الفصل - في كل عصوره، ولا يزال، يواجه أشكال القمع المقترنة بالإرهاب، سواء في أسبابه أو في جمعها كما يقول جابر عصفور. وفي هذا السياق عالج جابر عصفور الموضوع على صعيد التراث العربي، في دراسة لافتة تحت عنوان لافت «بلاغة المقموعين» (١٩٩٢) عرض فيه لمظاهر الوعي النقدي والبلاغي بالقمع وفي موازاة ذلك «تجلياته الكتابية» في التراث نفسه، وكل ذلك في المنظور الذي قاده إلى تبيان تعدد أسباب ميراث القمع الإجتماعية والسياسية والدينية وتبيان أشكال المقاومة بالحيلة والأمثولة والتورية والتخييل والتمثيل الكنائي والمراوغة باللغة الأيسوبية. وحتى إن لم يكن الناقد قد خصص موضوعا مستقلا لموضوع «بلاغة المقموعين» فإن كتاباته المتفرقة وإشاراته المتعددة كفيلة بتأكيد ثقل الموضوع داخل مشروعه النقدي والفكري.

وفيما يتعلق بالإرهاب، أو بالأدق مواجهة الإرهاب، وانطلاقا من دائرة الأدب العربي المعاصر، فقد خص الناقد له كتابا مستقلا تحت عنوان مركزي «مواجهة الإرهاب» (وقد سلفت الإشارة إليه من قبل) وعنوان ثان فرعي «قراءات في الأدب العربي المعاصر(٢٠٠٣). والكتاب في الأصل مجموعة من المقالات نشر أغلبها في عموده الأسبوعي بجريدة «الحياة» اللندنية ما بين ١٩٩٤-٢٠٠١. ومن الجلي أن يشير الناقد، في مفتتح الكتاب، إلى أن الإرهاب يتصل - زورا وبهتانا - بالدين الحنيف، الإرهاب الذي تصاعدت وتائره بشكل متسارع منذ السبعينيات الساداتية من قبل بعض المجموعات الدينية المتطرفة الموازية للدولة أو التي انقلبت عليها حين رفعت شعار الدولة الدينية. وقد نتج عن ذلك - كما يشرح جابر عصفور - عنف لاهب بدأته، في السبعينيات ذاتها، جماعة «الفتية العسكرية» (شباب محمد) سنة ١٩٧٤، ومضت فيه جماعة «التكفير والهجرة» سنة ١٩٧٧، وأكملته «الجهاد» التي أعيد بناؤها التنظيمي سنة ١٩٧٩ لتقوم بعملية اغتيال السادات (١٩٨١) التي كانت أخطر عملية عنف سياسي شهدها تاريخ مصر الحديث. وبعد ذلك تواصلت عمليات الاغتيالات التي بلغت ذروتها مع اغتيال المفكر العلماني فرج فودة في عام ١٩٩٢، ثم نجيب محفوظ الذي نجا بأعجوبة من محاولة اغتيال في عام ١٩٩٤. هذا بالإضافة إلى موجات تكفير المفكرين والأدباء والفنانين، ومصادرة أعمالهم ومنعها من التداول.

ويصل جابر عصفور بين القمع والتعصب، إذ لا فرق بينهما. فالقمع قهر وإذلال وإجبار، والإرهاب تخويف وترويع وتفزيع، وكلاهما يلتقي في دلالات ممارسة العنف. فكل فعل من أفعال القمع ممارسة الإرهاب، والعكس صحيح بالقدر نفسه. وأن القمع الفكري كالإرهاب الفكري له وجهان: وجه أول متصل بالدولة المستبدة التي تفرض الإجماع والإذعان بالقوة، ووجه ثان متصل بممارسة الأفراد أو الجماعات الموازية للدولة أو المنفصلة أو المستقلة عنها في الأهداف والغايات (ضد التعصب، ص١٣). وفي السياق نفسه يصل ما بين التعصب والقمع وعلى نحو يفضي به إلى استكشاف العلاقة القائمة بينهما (علاقة السبب بالنتيجة) وبالقدر نفسه استكشاف التلازم بين مجالاتهما.

أن القمع الفكري كالإرهاب الفكري له وجهان: وجه أول متصل بالدولة المستبدة التي تفرض الإجماع والإذعان بالقوة، ووجه ثان متصل بممارسة الأفراد أو الجماعات الموازية للدولة أو المنفصلة أو المستقلة عنها في الأهداف والغايات

ويتصور صاحب الكتاب أن دور الأدب وازن على مستوى مواجهة الإرهاب العاصف. وتتحدد المواجهة عن طريق الكشف عن آليات الإرهاب ودوافعه، وعن طريق وضع شخصيات الإرهابيين وأفعال عنفهم الوحشي في مرايا الإبداع. وفي هذا الصدد يعرض لمضامين المواجهة المتمثلة في معالجة تنويعات المثقف التقليدي المعادي للتحديث والتغير والتطور، مرورا برجل الدين المتعصب المتحالف مع سلطات الإستبداد ورموز الظلم الإجتماعي والسياسي، وانتهاء بنموذج المثقف الأصولي الذي انقلب إلى إرهابي في تداعيات الأحداث والتحولات. وعلى ذكر المعالجة سالفة الذكر تتوجب الإشارة - التي لا تفوت نباهة ناقد في حجم جابر عصفور - إلى أن الأعمال الإبداعية تقاوم الإرهاب باعتبارها أعمالا إبداعية، وكما أنها تقاوم انطلاقا من أدواتها أو تقنياتها المتفردة التي تنأى بها عن السقوط في الخطابات الإيديولوجية

المباشرة. ولا يحول هذا التقدير الجمالي للإبداع دون مواجهة الناقد (المحدث) للإرهاب من خلال آليات القراءة في سعيها إلى استخلاص دلالات النصوص المتأصلة في أفق الإستنارة.

وعلى مستوى آخر يشدد الناقد على قلة المكتوب أدبيا بوجه عام في مواجهة الإرهاب الديني، بالقياس إلى المكتوب عن أشكال الإرهاب المدني والعسكري والمجتمعي. وكما يلاحظ أن الكتابة عن الإرهاب الديني، داخل الدائرة الأدبية دائما، ظلت أقل - كميا وكيفيا - عن الكتابة التي واجهت الأشكال المدنية من الإرهاب السياسي والفكري، إضافة إلى أشكال التخلف الاجتماعي أو القمع الاجتماعي. وتتصل هذه القلة بمستوى الظاهرة التي تفرض نفسها على المساءلة، خصوصا في سياقنا التاريخي الذي تزايدت فيه ضغوط المجموعات الدينية الأصولية منذ مطالع السبعينيات سواء في مصر أو في غيرها من الأقطار العربية. وتنطوي الظاهرة على أبعاد لا تتصل بالمستوى الظاهر من العملية الأدبية أو الإبداعية التي تلتصق بتجليات هذا البطل أو ذاك وفي هذه الرواية أو تلك، وإنما تتصل بـ«البنية العميقة» للثقافة العربية المعاصرة ومكانة الأدب داخلها ومدى إسهامه على مستوى «التغيير». ومن ثم تماس البطل والمثقف كما يعرض لذلك ناقدنا في الفصل الأول (المدخل النظري) من الكتاب المعنون بـ«من المثقف التقليدي إلى المثقف الديني» الذي يكشف فيه عن تصوره للأدب عموما والرواية خصوصا. وفي هذا الصدد يكشف عن انحيازه إلى النوع الروائي بالقياس إلى الأنواع الأدبية والفنية ذات الصلة بالإبداع في مواجهة الإرهاب. وفيما يتعلق بتصوره - وإن في منحاه التطبيقي الغالب- فقد سبق له أن صاغه في كتابه «زمن الرواية» الذي سبق ظهور «مواجهة الإرهاب» بأربع سنوات (أي عام ١٩٩٩). ومن ثم ليس غريبا أن يصل تشكل الرواية العربية بتشكل «الوعي المدني» للمدينة العربية الحديثة التي لا تزال تسعى إلى التخلص من بقايا التخلف على كل المستويات، وكل ذلك في المنظور الذي يفضي بناقدنا - وبلغة الناقد المجري جورج لوكاش - إلى وصل «الملحمة الكبرى» للرواية العربية بـ«ملحمة التغيير» في أبعاده المختلفة، إضافة إلى الصراع بين القديم والجديد الذي يظل ثيمة مهيمنة داخل ملحمة التغيير.

وإذا كان الأنثروبولوجي كلود ليفي ستراوس يتصور أن الثقافة توجد خلفنا وأمامنا فإن جابر عصفور يقول ان المثقفين التقليديين يحيطون بنا من كل حدب وصوب (ص٤٢). وكل ذلك في السياق الذي يفيد - بمفاهيم غرامشي التي يوظفها الناقد - أن كل طبقة اجتماعية تخلق لنفسها مجموعة من المثقفين، ووظيفة هذه المجموعة إشاعة الوعي الطبقي للجماعة وتأكيد هيمنتها الخاصة. وليس غريبا أن يفيد الناقد هنا من آراء المفكر الإيطالي غرامشي (١٨٨٥-١٩٣٧) الذي جدد في النسق الماركسي خصوصا من ناحية مفهوم المثقف الذي مال إليه المثقفون العرب بعد هزيمة العام السابع والستين التي لا تزال مستمرة إلى الآن كما يقول غالي شكري في كتابه «الخروج على النص» (ص٨٢). وتجدر الإشارة هنا إلى أن الأمر يتعلق بـ«المثقف المحدث» في مقابل «المثقف التقليدي» الذي يستند إلى إطار مرجعي ثابت أو بالأحرى «أطر مرجعية ثابتة» كما يضيف غالي شكري في كتابه سالف الذكر(ص١٦٣). وهذا الإطار المرجعي الثابت هو الذي يجعل المثقف التقليدي (المرادف للإرهابي أو المتطرف الديني) متسلحا بتأويل اعتقادي يرفض التقدم ويعاديه، مما يجعله نقيضا للمثقف المحدث في سعيه إلى التقدم. وعلى هذا المستوى يلاحظ الناقد انحياز الرواية العربية إلى البطل المحدث أو المثقف المحدث. وإذا ما عالجت الرواية النماذج البشرية للمثقف التقليدي، كما يستدرك الناقد، فإنها تستند إلى منظور معالجتها للنماذج المنحازة للجديد. والنتيجة هي - بلغة عصفور- «شحوب ملامح نموذج المثقف التقليدي».

ومن الجلي أن الانحياز سالف الذكر مصدره المثقف المحدث ذاته الذي هو الصانع والمبدع الأساسي في كتابة الرواية، إضافة إلى أن هذه الأخيرة ظلت- منذ البداية - فن المدينة المحدث ومثقفها المحدث على السواء. ثم إن «الشحوب» سالف الذكر لا يتصل بالكتابة الروائية فحسب، أو النقد الموازي لها، وإنما بما هو أوسع، بالفكر العربي ككل أو بما ينعته جابر عصفور ب«العقل العربي المحدث» الذي يقول عنه في نص خاتمة الكتاب بأنه: «ظل مشغولا باجتلاء صورته، باحثا عن أشباهه بالدرجة الأولى، غير منشغل بالقدر نفسه بنقائضه التي تتجلى في نماذج لم تنل من الدرس والتفكيك الواعي للمكونات ما يتناسب وحضورها المقاوم لحضور هذا العقل المحدث.

ولذلك ظل نموذج المتطرف الديني، أو الإرهابي، بوصفه نموذجا للحد الأقصى الذي يمكن أن يصل إليه المثقف التقليدي المعمم، بعيدا عن بؤرة التأمل الذي يغوص عميقا في الشخصية التي ينطوي عليها النموذج، والوعي الذي يتجسد به». وهذا ما يفسر ندرة الدراسات النقدية للخطاب الديني وندرة المساءلة الجذرية للفكر الديني ولو في بعض مشاريع «نقد العقل العربي». وعلى هذا المستوى لا تزال الأعمال التأسيسية والإشكالية لمثل هذا النقد لصيقة بأسماء محدودة كمحمد أركون ونصر حامد أبو زيد وأودنيس.

وقد تأكد انحياز الرواية العربية الحديثة للمثقف المحدث، في نظر صاحب «أنوار العقل»، منذ جيل الرواد (طه حسين، العقاد، المازني، توفيق الحكيم)، وذلك من خلال ما يعرف بـ«الرواية الشخصية» التي تحولت إلى نوع من أنواع السيرة الذاتية، وفي المنظور الذي أخذ يفصح عن تزايد الهوة بين البطل المحدث ومجتمعه المتخلف في علاقات القص. وتواصل الانحياز نفسه في إنتاج الجيل الطالع مع بدايات الحرب العالمية الثانية وعلى نحو أخذ يكشف عن اتساع عوالم البطل وتنوعه. ويقف نجيب محفوظ - في نظر عصفور - في الصدارة بتركيزه على شخصية «المثقف المحدث الوسطي». وقد تواصلت تنويعات المثقف المحدث، خصوصا المثقف المحدث المسجون الكاشف عن التعارض الجذري القائم بينه وبين الدولة التسلطية، وكل ذلك في إطار ما يعرف بـ«أدب السجون» أو بتعبير جابر عصفور «اتجاه تعرية الأجهزة القمعية للدولة التسلطية».

إن ما سلف ذكره جدير بأن يكشف عن تحيز ناقدنا إلى النوع الروائي الذي يفرضه سياق التحولات التاريخية والإجتماعية، إلا أن ذلك لا يحول دون انفتاح الرواية على أنواع أخرى يقع في مقدمها فن السينما والمسلسل الدرامي التلفزيوني والمسرح و القصة وغيرها من إبداعات «المرايا» التي تؤدي - في نظره - «دورا مزدوجا» (ص٢٩). ولذلك فإن جابر عصفور، وفي غمرة تفرغه للتنوير، خصص كتابين مستقلين للشعر:«استعادة الماضي»(٢٠٠١) و«ذاكرة للشعر»(٢٠٠٢).وعلى الرغم من انخراط بعض الشعراء في مواجهة الإرهاب فان الناقد يستبعد الشعر عن دائرة المواجهة. ويرجع ذلك إلى الفعل الإبداعي للمقاومة الشعرية الذي يظل محدودا مقارنة بالأنواع السابقة، علاوة على دوائر تلقي الشعر التي تظل بدورها محدودة مقارنة بالرواية خصوصا في صلة هذه الأخيرة بشاشتي السينما والتلفزيون مما يجعل دوائر تلقيها أوسع بكثير من دوائر تلقي الشعر المحدودة. هذا بالإضافة إلى ما ينعته جابر عصفور بـ«الكتابة المؤداة» على شاشات السينما والتلفزيون التي تومىء بدورها إلى مجال اتساع تداول الرواية. ومن ثم فإن بعض الأفلام مثل «الإرهابي» الذي عرض لأول مرة في الثاني عشر من مارس ١٩٩٤ واتخذ من جريمة اغتيال المفكر العلماني فرج فودة منطلقا للدراما، ومسلسلات مثل مسلسلات أسامة أنور عكاشة ووحيد حامد وبعدهما محمد جلال...كلها كان لها تأثير واسع نتيجة اتصال التلفزيون بملايين الناس.

إن نشأة الرواية العربية هي ذات صلة بحركة الاستنارة، ولذلك فإن العودة إلى التنوير هي بشكل من الأشكال عودة إلى بعض نماذج القصة في الأدب العربي

ولسنا في حاجة الآن - وفي ضوء ما سلف - إلى التأكيد على صيغة «زمن الرواية» التي كان جابر عصفور أحد النقاد البارزين الذين عملوا - وعلى أساس من مجمل التبدلات الأدبية والثقافية التي أومأنا إليها من قبل - على تكريسها داخل الخطاب النقدي العربي المعاصر سواء من خلال كتابه «زمن الرواية» الذي ضم مقالاته التي نشرها في جريدة «الحياة» اللندنية على مدار التسعينيات أو من خلال الملف الذي كرسه لها - تحت الصيغة ذاتها (أي زمن الرواية) - في مجلة «فصول» القاهرية (المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣) حين كان يرأس تحريرها. ولعل هذا ما يدخل في نطاق « النقد الحداثي» في سعيه إلى الإستجابة إلى آفاق العصر ومباديء الإستنارة. ومن ثم ليس من المصادفة أن تهيمن الرواية - رغم ندرة تعاطيها لنموذج المتطرف الديني - داخل القراءات الناظمة لكتاب «مواجهة الإرهاب» المغاير حقا لكتب عديدة تعنى بدراسة الرواية، خصوصا تلك القراءات التي تتكشف عنها النزعة المنهجية الغالبة في أحيان وأحيان كثيرة. فكتاب جابر عصفور أوثق صلة بسياقات الحاضر وأسئلته اللاهبة.

وفي هذا الإطار يدرس راية «الزلزال» للطاهر وطار (١٩٧٤) وقصة «اقتلها» ليوسف إدريس (١٩٨١) ورواية «المهدي» لعبد الحكيم قاسم ورواية «الأفيال» لفتحي

غانم (١٩٨١)، بل ويخصص لكل واحدة منها حيزا كبيرا مقارنة مع رواية «الشمعة والدهاليز» للطاهر وطار نفسه (١٩٩٥) التي خصص لها حيزا صغيرا في المحور الأخير الذي عنونه بـ«بين السينما والمسرح والرواية». وفي السياق نفسه لا ينبغي أن نتغافل عن إشاراته المتكررة إلى روايات أخرى التي تصب في دائرة «مواجهة الإرهاب»، خصوصا روايات العملاق نجيب محفوظ مثل «المرايا»(١٩٧٢) التي كرسها لسيد قطب و«التنظيم السري» (١٩٨٤) و«يوم قتل الزعيم» (١٩٨٥) و«صباح الورد» (١٩٨٥). ولا يبدو غريبا، كذلك، أن تتفاوت النصوص السابقة على مستوى مواجهة الإرهاب وعلى النحو الذي تتكشف عنه نظرة جابر عصفور الهيراركلية التي بموجبها يميل إلى رواية «الزلزال» والتي يرى في نص الخاتمة أنها «تظل رواية علامة، لا توازيها[...] رواية مماثلة في الهدف أو مشابهة في المنظور أو مقاربة في دائرة الرؤية» ويضيف أنها لا تزال «الرواية العربية الوحيدة التي تجعل من البطل الديني المتطرف بطلا، لا ينافسه في الحضور أحد غيره، وتغوص في وعيه وفي لاوعيه بما لا يكشف عن مكونات هذا الوعي، ويضعنا في حضرة عقلية التطرف من داخلها، ونرى آليتها الدفاعية، وسياقات عقلنتها وتبريرها لما تفعل، ولما تراه بمثابة الصواب والحقيقة». عكس قصة «اقتلها» ليوسف إدريس التي عرضت للإرهابي من الخارج وفي الحيز المحدود للقصة القصيرة. ورواية «الأفيال» التي نظرت إلى الإرهابي بوصف«نتيجة»، مما جعلها تكترث بالكشف عن الأسباب التي أدت إلى تشكيل المتطرف دون أن تجعل من اكتشاف الوعي الذاتي للإرهابي همها الأول. والشيء ذاته سقطت فيه مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس والتي يعالجها الناقد بطريقة لا تقل أهمية عن معالجة الروايات سالفة الذكر...إلخ. وخلاصته أن رواية «الزلزال» تظل «العمل الأدبي الإستثنائي في تقديم شخصية المتطرف الديني من داخله، وبما يسمعنا صوته، ويفتح لنا المغلق من أبواب شعوره». ومعنى ذلك أن الطاهر وطار تلافى «القالبية الخارجية» في التعامل مع شخصية الإرهابي، مما جعله يرقى به إلى مصاف «النمط» بالمعنى الذي يعطيه جورج لوكاش حيث «الخاص» الذي يعبر عن «العام». ولا يفوت الناقد أن يعرض للأسباب التي حققت هذا الإستثناء، ويردها إلى أن الطاهر وطار درس في الجامعة الدينية «الزيتونة» التي مكنته من الإطلاع على الدراسات النقلية التقليدية الإتباعية ومن الإختلاط بنماذج مثل شخصية «بو الأرواح» التي يعرض لها في «الزلزال». والظاهر أنه ليس صاحب «الزلزال» بمفرده من درس في جامعة «الزيتونة»، فالجيل الأول - في الرواية الجزائرية - أو «جيل الثورة» كما ينعته البعض- الذي ضم الطاهر وطار إلى الراحل عبد الحميد هدوقة ورضا حوحو... كله مر من تونس ودرس في هذا البلد، ومعنى ذلك أن المكان غير كاف بمفرده لرصد فرادة الطاهر وطار. ويبقى السؤال الذي يفرض نفسه علينا بإلحاح هنا: هل النصوص التي انتقاها جابر عصفور تعكس بمفردها «مواجهة الإرهاب» أم أن هناك نصوصا أخرى لا تقل أهمية على مستوى التعبير عن «شرف المواجهة»؟ وألا يمكن لنا أن نعترض هنا ببعض نصوص الراوي واسيني الأعرج ومن داخل الجزائر ذاتها التي يميل جابر عصفور إلى وطارها أو بالأحرى «وطاره»؟ وفي أي سياق يمكن أن نضع - وعلى سبيل التمثيل - نص واسيني الأعرج «سيدة المقام» (١٩٩٥) الذي لم تجرأ دور نشر عربية على نشره عدا «دار الجمل» في ألمانيا والذي ترجم إلى الفرنسية تحت عنوان مغاير «دم العذراء»(Le Sang du vierge)؟ وأليس واسيني الأعرج من عانى أكثر من الإرهاب نتيجة الوضع الإسلامي المتأزم في الجزائر؟ وأليس هو من قال في نص حوار مطول معه: «كنت كلما أنهيت رواية أقول للإرهابي: ها أنا قد أتممت روايتي فماذا أنتم فاعلون؟ !!(مجلة «عمّان»، العدد ١٩٦، ص١٦). إلا أن ما يشفع لناقدنا هو مفهوم «النمط» الذي استند إليه، وفي منظور يتجاوب مع دلالة «التمثيل» التي تؤكدها النصوص التي انتقاها ناقدنا اعتمادا على منظور منهجي يسعى إلى استنطاق المركز الدلالي للنص الروائي القائم على تعارضات التتخييل و التمثيل والتحقيق ومشاكلة الواقع. وربما كانت الملاحظة التي تفرض ذاتها بقوة هي ما يتصل بالوجه الآخر للإرهاب، أي الوجه غير المتصل بمجموعات التطرف الديني وإنما بأجهزة الدولة القمعية. ومن هذه الناحية فإن الرواية العربية غنية بنماذج كثيرة من هذا النوع، ولا يفوت جابر عصفور - في نطاق رحابة تصوراته - أن يشير إلى نماذج مصرية دالة عليها مثل «الكرنك» لنجيب محفوظ و«العسكري الأسود» ليوسف إدريس و«تلك الأيام» و«حكاية تو» لفتحي غانم و«تلك

الرائحة» لصنع الله إبراهيم و«الزيني بركات» لجمال الغيطاني. أجل إن هذه النماذج تقود إلى «المثقف المحدث»الذي انتقد الناقد الرواية العربية (العقل العربي بوجه عام) على تحيزها إليه مقارنة مع تعاملها مع «المثقف التقليدي» الذي لا يزال حضوره شاحبا. إلا أن ما تجدر الإشارة إليه هنا أن موضوع المثقف المحدث ينبغي أن يفيد - وداخل النص الروائي - على مستوى الكشف عن «الإرهاب الشامل» الذي تمارسه الدولة إلى جانب المجموعات الدينية المتطرفة. ثم إن استحضار الدولة، ومواجهة الإرهاب الذي تمارسه، يعكس بحق ما تنعته بعض الكتابات الصحفية (المهاجرة بشكل خاص) بـ«المواجهة الشاملة» التي سنتحدث عنها في الفصل الأخير المتعلق - في جانبه الأكبر - بموقع سؤال الدولة في مشروع جابر عصفور التنويري.

وقبل أن نختم الحديث عن دور الإبداع في مواجهة الإرهاب عموما، والرواية خصوصا، لا بأس من الإشارة إلى ما كان قد أبداه الناقد الفلسطيني فيصل دراج في قراءة لكتاب «مواجهة الإرهاب» حول مدى استطاعة الأدب العربي - في هامشيته - مواجهة إرهاب تنتجه «مراجع صلبة» و«مكينة وطيدة»؟ (جريدة «الحياة» اللندنية، ٢٠٠٤/٠٣/٢٤). ولا بأس من الإشارة إلى ملحوظة ثانية، وحتى إن كانت ذات بعد نقدي صرف، فهي لا تخلو من دلالات الإستنارة. وتفضي بنا هذه الملحوظة إلى مكانة القصة في الأدب العربي وبالتالي دورها في النهضة العربية. ومن هذه الناحية فإن نشأة الرواية العربية هي ذات صلة بحركة الاستنارة، ولذلك فإن العودة إلى التنوير هي بشكل من الأشكال عودة إلى بعض نماذج هذه القصة، يقول جابر عصفور في كتاب «زمن الرواية»: «إننا نتحدث كثيرا عن «التنوير» في السنوات الأخيرة، ربما أكثر من اللازم، خصوصا بعد أن اختلط الحابل بالنابل، وأصبحت كلمة «التنوير» من الموضات البراقة والبضاعة المفيدة. ومع ذلك فما أقل ما نتذكر، إذا ما تذكرنا أصلا، أن رواد التنوير العربي الحديث هم رواد القصة العربية الحديثة...» ويضيف:«والحق أن نشأة القصة العربية مرتبطة إلى أبعد حد بحركة الإستنارة العربية، وذلك في سعي هذه الحركة وبحثها عن فن نوعي مغاير، يتولى تجسيد وعيها المحدث، وإشاعة قيمها الجديدة بين جمهور الأفندية الواعد والطليعة النائبة الرائدة»(ص٨٠). ولا يزال هذا التصور غير متداول في ساحة النقد العربي عدا عند بعض الأسماء القليلة مثل الناقد فيصل دراج في كتابه «نظرية الرواية والرواية العربية» (١٩٩٩).

وفي هذا السياق قاد البحث عن جذور الاستنارة وأصولها صاحب «زمن الرواية» إلى التشديد على رواية «غابة الحق» التي نشرها صاحبها الرائد المجهول فرنسيس فتح الله المراش (١٨٣٥-١٨٧٤) للمرة الأولى عام ١٨٦٥ في حلب الشهباء. وقد قاده إعجابه بها إلى إعادة نشرها من جديد ضمن سلسلة «الكتاب للجميع » (العدد ١٥) من منشورات دار المدى (٢٠٠١) بعد أن مهد لها بمقدمة مركزة ودراسة مطولة تحت عنوان «غابة الحق: حلم الدولة المدنية». والظاهر أن الاستنارة التي يشدد عليها جابر عصفور متضمنة في النص، ولا تفصح عن نفسها بالطريقة التي تعكسها قراءة عصفور. فالتأويل يبدو جليا، ويتناغم مع «الرمزية التمثيلية» التي هي قرينة «المنحى الإصلاحي» في النص. وقد قاد «الوعي المديني» الذي تصوغه«غابة الحق»، في مواجهة «مملكة التوحش»، ناقدنا إلى عدها أول رواية عربية مخالفا بذلك «الاطمئنان النقدي» الذي تم تكريسه منذ كتاب يحيى حقي «فجر القصة العربية»(١٩٦٠) الذي «خايل» -حسب تعبير عصفور - الجميع بتاريخ فجر القصة الذي يبدأ من الحرب العالمية الأولى ولا يجاوزها إلى ما قبل١٩١٤، أي سنة نشر رواية «زينب» لصاحبها محمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦). وقد عاد الناقد ليعالج الموضوع ببعض التفصيل في كتابه «أوراق ثقافية» (ص٣٠٩-٣١٩). إلا أن ما يبدو جليا، في نقاشه بخصوص فجر القصة، أنه يستند إلى تصور ثقافي لا يكترث بـ«المستوى الجمالي» أو «الفني» بتعبير يحيى حقي. ويتأكد هذا التصور أكثر في أثناء تعامله مع نص فرح أنطون «الدين والعلم والمال» (١٩٠٣) الذي يخصص له حيزا مهما من كتابه «أنوار العقل». ويعد هذا النص الأخير - وبسبب من التمثيل والأمثولة - «رواية قصيرة» مع أنه أقرب إلى «البحث الفلسفي الاجتماعي» على حد تعبير فرح أنطون نفسه. وفي هذا الصدد يتبدى لنا فكر الأنوار الذي يوجه قراءات الناقد للنصوص الإبداعية، بل يوجه فهم الإبداع ذاته في هذه النصوص. ومن تم يغدو الإبداع وكأنه جزء من ميراث التنوير.

الكتابة النسوية: إشكالية المصطلح

التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي

مفيـــد نجـــم*

إن غياب التحديد الدقيق والكامل لمصطلح الكتابة النسوية، وغياب الاطار النظري المصاحب قد ساهم في شيوع مفاهيم مختلفة، منها ما يُطرح حول وضع النص النسوي مقابل النص الرجالي، بحيث يتم تقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لمنتج النص.

* ناقد من سوريا.

دخل مصطلح الأدب النسوي حقل التداول الثقافي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دوراً هاماً في هذا المجال، إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي ما جعل المصطلح يشير في دلالته الى الأدب الذي تكتبه المرأة، أي أنه ارتبط بمفهوم الهوية الجنسانية لكاتبة العمل، وقد كشف ذلك عن الفقر النظري والمنهجي- إن لم نقل غيابهما- الذي ترافق مع استخدام المصطلح، وكان من الطبيعي أن يؤثر ذلك على عملية استقبال المصطلح، والتعاطي معه، حتى ان الكثير من الكاتبات والكتاب العرب كانوا يضعون الأدب الذي تكتبه المرأة مقابل الأدب الذي يكتبه الرجل.

إن فهم المصطلح على هذا الأساس قد دفع بالعديد من الكاتبات الى رفضه، لأنهن وجدن فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لكاتبه من أجل تكريس وضع المرأة القائم، واعاقة عملية اندماجها في المجتمع(١)، في حين رأت كاتبة أخرى أن الحديث عن أدب نسوي هو حديث خاطئ ومفتعل لقضية الأدب، كما أن المرأة تستخدم سلاح أنوثتها من أجل ترويج كلماتها في مجتمع مكبوت تاريخيا.(٢)

لقد توزعت مواقف المرأة/ الكاتبة من مصطلح الكتابة النسوية على ثلاثة مواقف، أولها الموقف الرافض كلية له، وقد تميز هذا الموقف بالسرعة في رفض المصطلح منذ بدايات طرحه للتداول، بسبب الحساسية الخاصة

التي ولدها عند الجيل الذي استطاع أن يكرس حضوره الابداعي وشهرته الأدبية، كما هو الحال بالنسبة للأديبة غادة السمان، على الرغم من كون الشهرة التي حققتها جاءت من خلال أعمالها التي عبرت عن تمرد المرأة على الواقع الاجتماعي والثقافي القائم، وعلى سلطة المجتمع الأبوي وتقاليده المتخلفة، التي تحول دون تحرر المرأة وانطلاقها، وتعبيرها عن ذاتها ومشاعرها وهواجسها، حيث لعبت المرأة دور البطلة في قصصها ورواياتها المختلفة، وكانت واضحة في تعبيرها عن قهرها وعذاباتها، وتوقها وأحلامها، واكتشافها لجسدها.

الموقف الثاني تمثل في الوسطية، فهو يقرّ من جهة بخصوصية التجربة التاريخية والاجتماعية التي عاشتها المرأة، وجعلتها أسيرة شرطها، ومن جهة أخرى يرفض ان تكون هذه الخصوصية نابعة من خصوصية طبيعية تلازم المرأة، وتشكل محددات للأدب الذي تكتبه، أما الموقف الثالث فهو الذي تلقف المصطلح، وراح يتبناه في طروحاته، ويدافع عنه محاولاً توطينه في الثقافة والأدب العربيين، ولكن من دون وعي نظري ومنهجي واضح ومحدد، والحقيقة أن غياب هذا الأساس النظري والمنهجي عند الكاتبات والناقدات العربيات، المدافعات عن شرعية المصطلح، لم يكن بعيداً عن حال الحركة الأدبية النسوية في الغرب، وهي الحركة التي تشكلت في نهاية النصف الثاني من ستينيات القرن العشرين في نفس المرحلة، التي كانت تشهد فورة في المناهج النقدية الحداثية ومما أثر على عملية استقبال النقد النسوي، وأدى الى تجاهله مرحلة من الزمن، لا سيما في الوسط النقدي الأكاديمي الغربي.

لم يكن هناك تباين واختلاف بين أشكال التعاطي مع مفهوم الكتابة النسوية في الغرب، وهذه الأشكال عند الكاتبات العربيات، اذ اتخذ هذا التعاطي نوعاً من الرفض الكامل، وآخر من الاعتراف المؤقت، وكان الموقف الثالث هو الموقف المتحمس والمدافع عن مفهوم الكتابة النسوية، ولاشك أن هذه المواقف المتباينة قد استندت الى خلفيات ثقافية وسياسية، فالموقف الوسطي المتمثل في التيار المعترف بوجود خصوصية تاريخية واجتماعية لتجربة المرأة ومعاناتها الطويلة، هو التيار المستند في وعيه ورؤيته الى أساس ايديولوجي ماركسي سواء أكان تيار الكاتبات العربيات، أو الكاتبات الغربيات، وقد عرف هذا التيار بالتيار المادي الذي اهتم بكيفية ظهور مفهوم الانوثة من خلال الظروف الاجتماعية الواقعية.

لقد جاء استخدام المصطلح في الثقافة والأدب العربيين في مرحلة كان فيه النقد النسوي في الغرب يؤسس لقاعدة نظرية للكتابة النسوية، الأمر الذي انعكس على عملية استيعاب حدود المصطلح ودلالاته، وأسسه النظرية والمنهجية، وسيمر أكثر من عقد من الزمن على شيوع استخدامه حتى تظهر الكتابات النقدية العربية، التي تؤسس له نظرياً، وتعمل على التعريف بمفاهيمه وأدواته، ومرجعياته النقدية والمعرفية المختلفة، كما ستساهم عمليات الترجمة المتزايدة للكتب المهتمة بدراسة تاريخ المصطلح، ورموزه النقدية والأدبية، واتجاهاته، وواقع الحركات الادبية والنقدية النسوية وتياراتها وعلاقاتها مع العلوم الانسانية الأخرى بدور هام في مجال استيعاب حدود المصطلح ودلالاته، ومفاهيمه وطروحاته، ما أدى الى زيادة فاعلية النقد النسوي، ودوره في الكشف عن الثيمات والعلامات التي تمنح النصوص الأدبية التي تكتبها المرأة/ الكاتبة ملامحها الخاصة. ويعدُ عقد التسعينيات من القرن العشرين الماضي، هو عقد فورة الكتابات النسوية، لا سيما في مجال الرواية والنقد في مصر والمغرب ولبنان والعراق وبعض دول الخليج العربي.

ان اتساع مساحة تداول المصطلح، وتعزز حضوره في الثقافة والأدب العربيين ارتبط بشكل كبير بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات، عملن من خلال ادراكهن لخصوصية وضعهن كنساء في مجتمع أبوي، ولبلاغة الاختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسوية، واغنائها، وتثمير معناها وتطوير أفقها النظري والجمالي بما يعمقّ فاعلية هذه الممارسة، ويثري تقاليدها وقيمها وقد تواكب كل هذا مع تطور واتساع الحركات النسوية في المجتمع العربي وتزايد دورها في الثقافة والحياة الاجتماعية والسياسية.

وكما عانت الكاتبات النسويات في الغرب من مشكلة تعريف كلمة النسوي وتحديد معناها الدلالي، فان الكاتبات العربيات واجهن نفس المشكلة، لاسيما على صعيد مصطلحي «النسوي»، و«الأنثوي» فقد رأت بعض الناقدات النسويات أن كلمة «النسوي» هي المصطلح الذي يجب استخدامه لتوصيف كتابة المرأة/ الكاتبة، في حين أن ناقدات أخريات طالبن باستبدال مصطلح «النسوي» بمصطلح «الانثى».

وقبل الحديث عن التمايزات التي تقيمها الناقدات النسويات بين المصطلحين على المستوى النظري والدلالي، لابدَ من استعراض تاريخ الحركة الأدبية النسوية في الغرب، وطروحات أهم ممثلاتها نظرا للتأثير الذي مارسته على الحركة النقدية النسوية العربية، والدور الذي لعبته في صياغة مفاهيمها ومنطلقاتها، وأسسها النظرية والاجرائية.

لقد كان ظهور النقد النسوي في الغرب مترافقاً مع صعود الحركات النسوية الاجتماعية والسياسية والثقافية، وحاول هذا النقد رغم هجومه على النقد السائد باعتباره محكوماً بثوابت ومحددات نظرية ذكورية أن ينفتح على النظريات المابعد بنيوية، وأن يتمثل معطياتها ومفاهيمها وانجازاتها كالتحليل النفسي اللاكاني، والتفكيك، وقد استخدمت النظريات والمناهج الخاصة بالنقد النسوي أربعة أنماط من الفروق هي البيولوجي، اللغوي، التحليل النفسي، والثقافي، وانشغلت هذه الأنماط الثلاثة في تحديد وتمييز خصائص ومميزات المرأة/ الكاتبة، واذ طالبت احدى رائدات هذا الاتجاه بضرورة ان تعبر عن كل ما لديها، وما تشعر به(٤)، فانها أكدت أن ما تكتبه المرأة (هو دائماً نسائي، لا يمكنه الا ان يكون نسائياً، وفي أحسن حالاته يكون نسائياً على أكمل وجه، لكن الصعوبة الوحيدة تكمن في تعريف ما نعنيه بكلمة نسائي).(٥)

وتؤكد هيلين سكسو من جهتها أن (من المستحيل أن نعرّف الممارسة النسائية للكتابة، وهذه استحالة ستبقى لأن هذه الممارسة لن تنظر وتحصر وتوضع لها رموزها الخاصة، لكن هذا لا يعني أن هذه الممارسة غير موجودة).

وجدير بالذكر أن محاولات تعريف ما هو نسائي من قبل رائدات النقد النسوي بدأت في عقد السبعينيات من القرن الماضي.

وتذهب الناقدة النسوية البريطانية إيلين شوالتر الى الربط بين مفهوم الخصوصية في الكتابة النسوية، واختلاف الحياة التي تحياها المرأة والواجبات المنوطة بها، حيث ينتج عن ذلك لما ترى «مضمون مختلف في أعمالها الأدبية، وان هناك من الملامح المشتركة بين هؤلاء المؤلفات ما يكفي لرسم تقاليد أدبية نسائية واضحة ومحددة).(٧) ص١٩٨، واذا كان الخيال هو الملمح المشترك بين هذه الكتابات، فإن ثمة أنماطاً وموضوعات، ومشاكل وصوراً معينة تجمع بين هذه الكتابات من جيل الى جيل أيضاً، وهي تحدد المراحل التي مرت بها الكتابة النسوية، مرحلة المحاكاة للأشكال الأدبية السائدة وتقاليدها المهيمنة، ثم مرحلة الاعتراض والاحتجاج على هذه التقاليد والقيم، وأخيراً مرحلة اكتشاف الذات، وقد اطلق على المرحلة الاولى تسمية «المؤنثة» وعلى الثانية تسمية «النسوية»، وعلى الثالثة «الأنثوية».

لعبت المرأة دور البطلة في قصصها ورواياتها المختلفة، وكانت واضحة في تعبيرها عن قهرها وعذاباتها، وتوقها وأحلامها، واكتشافها لجسدها

ان هذا الاختلاف في المصطلح، وفي تحديد مضمونه ومعناه قد انتقل الى الممارسة النقدية النسوية العربية، فقد برز الاختلاف والتباين حول أربعة مفاهيم هي «المؤنث» و«النسوي» و«الانثوي» و«النسائي»، ولذلك لابدّ من تحديد معناها لإزالة اللبس، أو التداخل بين حدود ومجال اشتغالها الدلالي بغية ضبط المصطلح، وتحديد معناها الدلالي والمفهومي، خاصة وان هذه الاشكالية حاضرة في اختلاف الناقدات النسويات على استخدام المفهوم الواصف للكتابة المرأة/ الكاتبة، حيث تلعب المرجعيات الفكرية التي، تستند اليها الناقدة النسوية دوراً أساسياً في تشكيل منظورها الى مفهوم الكتابة النسوية، وبالتالي في تحديد طبيعة الرؤية لهذه

الكتابة والموقف منها، مع العلم أن هذه الاشكالية يواجهها النقد النسوي في الثقافتين العربية والغربية في الآن معاً.

ان قضية ضبط المصطلح، وتعيين حدوده ومجال اشتغاله الدلالي تعتبر من القضايا الاشكالية البارزة في المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية، وهي ترتبط بتعدد التيارات، والاجتهادات النقدية داخل النظرية الواحدة، وكذلك بتعدد المرجعيات التي تستند اليها هذه التيارات والمناهج في صياغة رؤاها ومفاهيمها وأدواتها، وكذلك فان هذه القضية لا تخصُّ النقد النسوي وحده، ولا تدل على ضبابية الرؤية وتباينها في حقل الممارسة النقدية النسوية فقط، بل هي تطال جميع المناهج والنظريات النقدية بتياراتها ومسمياتها المختلفة.

لقد رفضت الناقدة العراقية نازك الأعرجي، التي تعتبر واحدة من الناقدات النسويات المجتهدات استخدام مصطلح الكتابة الأنثوية، لأن الأنوثة كمفهوم تعني لها (ما تقوم به الأنثى، وما تتصف به، وتنضبط إليه).(٨) ص٢٦، ولفظ الأنثى (يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية).(٩) ص٣١.

وبناء على استخدامات هذا المفهوم في الثقافة والمجتمع العربيين، تدعو الناقدة الى استخدام مصطلح آخر، هو مصطلح الكتابة النسوية، لأن هذا المصطلح (يقدم المرأة والاطار – المحيط بها– المادي والبشري والعرفي والاعتباري... الخ– في حالة حركة وجدل) (١٠) ص٣٥. وكما هو واضح فان الناقدة الأعرجي تسعى الى صياغة بَديلة تحرر المصطلح من حمولته الدلالية في مجال تداوله العام في الحياة الاجتماعية والثقافية، وليس انطلاقاً من مفهوم لغوي/ معرفي، ذلك ان الحساسية تجاه توظيفاته واستخداماته هي التي تدفعها الى البحث عن مصطلح بديل.

والغريب ان الناقدة تكشف عنوان كتابها «صوت الأنثى: دراسات في الكتابة النسوية العربية» عن الاختلاط والتداخل في استخدام مفهومي الانثى والنسوية في هذا العنوان، فاذا كان العنوان الأول «صوت الأنثى» يدل على هوية الأنثى وما يحمله ذلك من دلالات الضعف والرقة والاستسلام – كما تقول– فان العنوان التالي يحدد مفهوم الكتابة النسوية، ما يدل على الازدواجية، وضياع الحدود بين المفاهيم المطروحة للتداول في مجال النقد النسوي، وفي كيفية صياغة المفاهيم وضبط المصطلح النقدي.

ضرورة التمييز بين مفهومي نسوي ونسائي عند الحديث عن الأدب الذي تكتبه المرأة، لكي لا يتم تصنيف ذلك الأدب على أساس هوية منتجه

في مجال آخر تبدي الناقدة استغرابها من مقاومة الوسط الثقافي العربي لمصطلح الكتابة النسوية، حيث أدى ذلك الى عدم تفحص المصطلح وترشيده وتأصيله ، ثم تحاول ان تشرح دواعي وأسباب ومقاومة المرأة/ الكاتبة للمصطلح (وللنوع والتسمية والوصف: «النسوي»)، لأنها ببساطة تريد أن تخرج من حصار «الفئة» الموصوفة بجنسها الى فضاء «النصف المشارك» المجرد من جنسه، الا انها في الوقت نفسه تدرك في قرارة وعيها ان ذلك لن يتحقق إلا لفظياً، وأنها محكومة بحتمية شرط جنسها، وتزداد مقاومة لتصنيف نتاجها الأدبي والذهني بأنه «نسوي»)(١١) ص١٢.

وتقترح الدكتورة زهرة الجلاصي استخدام مصطلح «النص الانثوي» بديلاً عن مصطلح «النص النسوي»، او الكتابة النسوية، مؤكدة على التعارض القائم بين المصطلحين من حيث الدلالة والمعنى، فمصطلح النص الأنثوي (يعرِّف نفسه استناداً الى آليات الاختلاف، لا الميز، هو في غنى عن المقابلة التقليدية «مؤنث/ مذكر» بكل محمولاتها الأيديولوجية الصدامية، التي صارت اليوم تستفز الجميع– النص المؤنث ليس «النص النسائي» ففي مصطلح نسائي «معنى التخصيص الموحي بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء» بينما ينزع «المؤنث» الذي نتراضى عليه الى الاشتغال في مجال أرحب مما يخول تجاوز عقبة الفعل الاعتباطي في تصنيف الابداع احتكاما لعوامل خارجية على غرار

جنس المبدع»(١٢) ص١١ .

ويتميز النص الانثوي عند الناقدة بالرفض للانطلاق من أي تصنيف مسبق كما يتميز بوجود علامات «مونث» في تشكيل تعبيراته، اضافة الى تعرفه على نفسه (من خلال حركة، ممارسة فعل الكتابة، ويمكن مقاربته اعتماداً على قانون افتراضي مؤقت، وقصد رصد المختلف فيه). (١٣) ص١١.

وبعد أن تقدم نقدها لما طرحته بعض الناقدات من تساؤلات جوهرية بخصوص المصطلح ، تشير الى ان الناقدة رشيدة بنمسعود (اتجهت الى رد الاعتبار الى المصطلح، وتخليصه من التأويلات الخاطئة، لكنها لم تحدد المفاهيم الايجابية الممكنة لمصطلح «نسائي» رغم انها تخطت المظهر الخارجي لغاية توجيه التحليل نحو مقاربة النص الذي تكتبه المرأة من الداخل، وحددت خالدة سعيد من جانبها صفات فعل الكتابة عند النساء، واعتبرت الخصوصية) (١٤) ص١٢.

وتطرح الجلاصي تساؤلات منهجية حول مفهوم الخصوصية ومدى اعتبارها صفة ملازمة لما تكتبه النساء ، وكذلك حول مدى وعي المرأة المسبق بهذه الخصوصية، على ان هناك اكثر من سؤال يتفرع من تلك التساؤلات يتعلق بغموض المصطلح وعمومية معناه الدلالي، وبشكل أكثر وضوحاً هل يكفي أن يكون كل أدب تكتبه المرأة هو أدبا نسائيا؟

وكما اشارت الجلاصي الى غياب تحديد معنى المصطلح الدلالي، تحديداً واضحاً وتاماً من قبل الناقدة رشيدة بنمسعود، فان بنمسعود تنطلق في هذا التحديد من سؤال الخصوصية الذي تؤكد عليه في عنوان الكتاب الرئيسي، مبينةً أن (علاقة المرأة بالممارسة الأدبية، والمكانة التي احتلتها في تاريخ الكتابة الأدبية يجب أن ينظر اليها من زاويتين طبعتا سيرورة الابداع النسوي وتطوره، زاوية الخلق والابداع الذي تبدو من خلاله المرأة كذات فاعلة ومنتجة، والزاوية التي تحضر فيها المرأة كمادة للاستهلاك، يستمد منها الرجل/ المبدع انتاجه الفني) (١٥) ص٧.

ويمتد مجال الاختلاف والتباين في المصطلح الى مفهومي النسوي والنسائي، فالدكتورة شيرين أبوالنجا في كتابها «نسوي أو نسائي» تطرح اشكالية التمييز بين المفهومين منذ العنوان، وهي تطالب بضرورة التميز بين مفهومي نسوي ونسائي عند الحديث عن الأدب الذي تكتبه المرأة، لكي لا يتم تصنيف ذلك الأدب على أساس هوية منتجه الجنسية، ولهذا «تلزم التفرقة دائماً بين نسوي (أي وعي فكري ومعرفي) ونسائي (أي جنس بيولوجي) » (١٦) ص٨.

وعلى أساس هذا التحديد الذي تقدمه أبوالنجا لمفهوم النص النسوي، والذي تؤكد فيه على حضور المرأة في نصها باعتبارها ذاتاً فاعلة، فإنها تكثف علامات وخصائص ذلك النص عندما تصفه بأنه (النص القادر على تحويل الرؤية المعرفية والانطولوجية للمرأة الى علاقات نصيّة، وهو النص المهموم بالانثوي المسكوت عنه، الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثقافة، وأخيراً هو الأنثوي الذي يشغل الهامش) (١٧) ص٨-٩.

تعترف الناقدة يمنى العيد بخصوصية الأدب الانثوي، على أن لا تعدّ خصوصية طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي، التاريخي الذي عاشته المرأة

يستند تحديد مفهوم النص النسوي على علاقته مع الانثوي في أشكالها وتجلياتها المختلفة، ودلالات وجوده، ومع الرؤية المعرفية والوجودية للمرأة على أن يكون هناك تمثل وتحويل لكل هذا الى علاقات نصيّة، تجعل ذلك النص يمتلك لعلاماته ورؤيته وأشكال مقارباته النصية/ الجمالية والفكرية والتعبيرية لرؤية المرأة الى ذاتها ووجودها، والى العالم المحيط بها وعلاقتها معه.

ان الناقدة أبو النجا لا تكتفي بتحديد مفهوم النص النسوي، بل هي تذهب الى ابعد من ذلك عندما تسعى الى تجاوز ما سبق واشارت إليه بعض الكتابات النقدية النسوية حول سمات وخصائص النصّ النسوي، وذلك من خلال التأكيد على تمثل الوعي الفكري والمعرفي النسوي في هذه الكتابة، نظرا لأنه (قد يكون هناك بعض التقنيات الملحوظة كالبوليفونية (تعددية

الأصوات) واللامركزية النصيّة وهيمنة فكرة المكان، إلا أنها تقنيات ليست قاصرة على النصوص النسوية)(١٨) ص٩، ولتوضيح رؤيته لذلك النص، تستعين بما قدّمته الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا، والمتمثل في اشتغال تلك النصوص على الفجوات والمسكوت عنه، واللاممثل في الخطاب، باعتباره النسوي وكذلك بتعريف سيكسو الناقدة النسوية الامريكية للكتابة النسوية، التي ترى أنها (تتشكل في الثغرات التي لا تسلط عليها الأضواء من قبل البنية الفكرية الأبوية) (١٩) ص١٠، وتضيف أن النقد النسوي لا يشكل منهجاً قائماً بذاته، لأنه منهج انتقائي استفاد من جميع النظريات السابقة والمعاصرة له.

ان هذه الانتقائية التي تسم النقد النسوي بها، لا تقتصر عليه، فهي تطال المناهج النقدية الأخرى بشكل أو بآخر فالبنيوية استفادت من علم اللغة السوسيري، ومن نظرية التحليل النفسي الفرويدي والدراسات البيولوجية، والنظرية الماركسية، وهو ما يفسر تعدد الاتجاهات والتيارات داخل النظرية البنيوية، وكذلك الحال بالنسبة للمناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية الأخرى.

في الموقف من المصطلح:

عرضنا بداية لإشكالية المصطلح، والاختلافات القائمة بين الناقدات النسويات حوله، وأشرنا الى المواقف المتعارضة حيال مفهوم الكتابة النسوية أساساً بين النساء/ الكاتبات، والتي اتخذت ثلاثة مستويات، أولها الموقف الرافض لمقولة التمييز بين الأدب كمفهوم عام، والأدب النسوي كمفهوم خاص، فالناقدة يمنى العيد رغم اعتبارها مساهمة المرأة في الانتاج الأدبي وسيلة من وسائل تحرر المرأة، واغناء وعيها، وتعميق تجربتها في الحياة، واقامة علاقة جمالية مع الواقع، فإنها ترفض الانطلاق من هذه الخصوصية (لأنها تعوق مساهمتها في ميادين الانتاج الاجتماعي، والتي منها الأدب) (٢٠)، إلا أنها تعود لتعترف بتلك الخصوصية، على أن لا تعدّ خصوصية طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي، التاريخي الذي عاشته المرأة.(٢١) وفي ضوء هذا الفهم تحدد خصوصية الأدب النسوي بالتمركز حول الذات، ورفض السلطة الذكورية، والبحث عن الحرية.

وتشترك الكاتبة المغربية خناثة بنونة مع الناقدة يمنى العيد في هذا الموقف، اذ تعترف بوجود هذا التصنيف عند الجيل الجديد من الكاتبات، وما يقدمنه من وجهة نظر بهذا الخصوص، إذ يكون هنا (التصنيف مبرراً، لكن عند الجيل الجديد الذي يحمل أفكاراً متطورة، ويقدم الوضع ضمن منظورات واقعية وحديثة) (٢٢) ص٥٢، فهي تربط بين الخصوصية والوعي الجديد بالخصوصية عند هؤلاء الكاتبات الجدد، لكنها تعود في النهاية لتعتبر أن هذه (التصنيفات عابرة، إذا كانت المرأة تمتلك الجدارة الفكرية والاجتماعية) (٢٣)ص٥٣.

ان الخصوصية لابدّ أن تصدر عن وعي محدد لدى المرأة/ الكاتبة

وفيما تؤكد بنونة على عدم ثبات هذه التصنيفات، فان الناقدة بنمسعود تقف على الضفة الأخرى عندما تحدد خصائص الكتابة النسوية، التي تميزها عن كتابة الرجال، حيث يأتي في مقدمة تلك الخصائص الوظيفة التعبيرية، التي تؤكد على دور المرسل وهذا يجعلها تصل الى اجمال رأيها في الكتابة النسوية، التي تتميز بحضور مرتفع نسبياً لدور المرسل، الى جانب حضور الوظيفة اللغوية (التي يقع فيها التركيز على القناة كوسيلة للاتصال في حد ذاته، تمكن من المحافظة على الروابط والعلاقات الاجتماعية)(٢٤)ص٩٤. وتتجلى الوظيفة اللغوية عبر الاطناب والتكرار كما تقول. وتتفق أغلب الناقدات النسويات على أن وجود الخصوصية في الكتابة الأدبية النسوية، يرتبط بوجود وعي نسويّ عند الكاتبات من النساء، إذ لا يكفي أن تكون المرأة هي كاتبة النص حتى يمتلك النص هذه الخصوصية، ولعل هذا الاشتراط هو الذي يدفع زهرة الجلاصي الى ربط تلك الخصوصية في الكتابة النسوية بتوفر علامات «المؤنث» فيها.

وينطلق الناقد الدكتور عبدالله محمد الغذامي في تحديده لمفهوم الكتابة النسوية من نفس المنظور الذي يشترط فيه توفر وعي المرأة/ الكاتبة بذاتها

وبوجودها، لأن (هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل ولغته وبعقليته، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة. إنهن نساء استرجلن، وبذلك كان دورهن دوراً عكسياً، إذ عزز قيم الفحولة في اللغة... من هنا تصبح كتابة المرأة- اليوم- ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف، أو من حيث النوع، انها بالضرورة صوت جماعي فالمؤلفة هنا، وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان فيهما تظهر المرأة، بوصفها جنساً بشرياً، ويظهر النص بوصفه جنساً لغوياً) (٢٥)ص١٨٢.

ان هذه الخصوصية لابدّ أن تصدر عن وعي محدد لدى المرأة/ الكاتبة، الى جانب إدراكها (انها تنتمي الى فئة اجتماعية عاشت ظروفها التاريخية، وقد جعل ذلك المرأة تتمركز حول «أناها»، والبحث عن الحرية) (٢٦)، وتطالب رشيدة بنمسعود بضرورة (البحث عن موقع المرأة داخل اللغة، ودور اللغة في تشكيل رؤية المرأة للعالم) (٢٧)، لكنها أية لغة هي التي تتحدث عنها بنمسعود، هل هي اللغة السائدة التي يرى الغذامي بأنها لغة جرى تذكيرها بالكامل مبنى ومعنى؟ أم هي اللغة التي استطاعت المرأة أن تكسر قاعدة التذكير فيها وتعمل على تأنيثها، لكي تجعل وجود المرأة داخل هذه اللغة وجوداً حقيقياً وأصيلاً؟

هذا السؤال هو الذي يدفع الناقد الدكتور عبدالله ابراهيم الى توسيع حدود هذه العلاقة، لتشمل بعدين أساسيين، هما البعد الداخلي المتمثل في علاقة المرأة بذاتها وعالمها الخاص، والبعد الخارجي أو العلاقة مع العالم الخارجي، مع التأكيد على الاتصال الوثيق بين هذين البعدين، إلا أن هذه العلاقة (بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها بفعل الاكراهات التي مارستها الثقافة الذكورية، قد اصبحت علاقات مشوهة، ومتموجة وملتبسة لأن المرأة بذاتها قد اختزلت الى مكون هامشي)(٢٨).

وفي كتاب - الهوية والاختلاف: في المرأة والكتابة والهامش- يؤكد الدكتور محمد أفاية على الطابع الذكوري للغة، ما يحول بين المرأة، وجعل هذه اللغة وسيلة لصياغة خطاب تحرري للمرأة، وبذلك يتقاطع في طروحاته مع طروحات الدكتور الغذامي، على أرضية نقد اللغة النسوي، الأمر الذي يجعل من المتعذر (أن نستعملها «اللغة» وسيلة لصياغة خطاب تحرري (لأنها) تحدد مسبقاً موقع المرأة، ووظائفها داخل المجتمع، أي انه قبل وضع القوانين التي تسعف الرجل في تدجين وتسييج حضور وايقاع المرأة ككائن، فان اللغة تقدم له بشكل أولي ما يرنو إليه) (٢٩) ص٢٦.

إن غياب التحديد الدقيق والكامل لمصطلح الكتابة النسوية، وغياب الاطار النظري المصاحب قد ساهم في شيوع مفاهيم مختلفة، منها ما يُطرح حول وضع النص النسوي مقابل النص الرجالي، بحيث يتم تقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لمنتج النص، ولتصحيح هذا الفهم الخاطئ تبين الناقدة نازك الأعرجي أن (الرجل هو المجتمع، والمرأة ليست سوى فئة فيه، وهي لم تحقق انجاز كونها «فئة» إلا في العصر الحديث) (٣٠) ص١٠.

وتعرّف سارة جامبل في كتابها- النسوية وما بعد النسوية- مفهوم الأنوثة بأنه (مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها وغاية القصد منها جعل المرأة تمتثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية، والأنوثة بهذا التعريف نوع من التنكر الذي يخفي الطبيعة الحقيقية للمرأة، ولذلك فهي أمر مفروض على ذات المرأة على الرغم من أن الضغوط التي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي السائد ثقافياً أصبح مستقراً في نفوس النساء أنفسهن الى الحد الذي يجعل المرأة تنصاع له من تلقاء نفسها)(٣١) ص٣٣٧.

وتلتقي جامبل في هذا المفهوم مع الناقدة الأعرجي التي تطرح نفس المعنى لمفهوم الأنوثة، وبسبب ذلك تعنون جامبل كتابها بـ«النسوية وما بعد النسوية».

وفي حين تستند المنطلقات الأساسية للنسوية الفرنسية على توزيع محدد للهويات الجنسية، ويجعلها تقوم على ثنائية متعارضة ذكورة/ أنوثة، فان النقد النسوي الامريكي/ البريطاني يميز بين الجنس والنوع على اعتبار أن الجنس هو مسالة بيولوجية، والنوع كـ(الأنوثة) هو تصور اجتماعي، أما التيار التحليلي النفسي فيقول بأن الجنس والهوية القائمة على النوع مرتبطان، ومتداخلان تداخلا كبيراً، وتحدد سارة جامبل مفهوم الكتابة الأنثوية بأنه مصطلح يقتصر

استخدامه على نوع معين من الكتابة النقدية النسوية، التي نبعت من نسوية الناقدات الفرنسيات المعاصرات أمثال ايجاري وسيسو وكريستيفا) (٣٢) ص٣٢٣.

إن هؤلاء الناقدات يمثلن التيار الوسط، الذي يعتبر أن مفاهيم الذكورة والانوثة مواضع للذات تشكلت نتيجة عوامل اجتماعية فقط. ويستخدم الدكتوران ميجان الرويلي وسعد البازعي في معجم- دليل الناقد الأدبي- مصطلح النقد النسوي/ النسائي، ويجمل أهم سماته في اربع سمات هي (تحديد وتعريف موضوع المادة الأدبية التي كتبتها المرأة، وكيف اتصفت هذه المادة بسمة الأنثوية: عالم المرأة الداخلي المحلي... وينصب الاهتمام هنا على الأمور الشخصية والعاطفية الداخلية، والاهتمام باكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي.. ومحاولة ارساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة أو «الذاتية الأنثوية» في التفكير والشعور... ومحاولة تحديد سمات «لغة الأنثى» ومعالمها والأسلوب الأنثوي المتميز في الكلام المنطوق (الحكي)، والمكتوب وبنية الجملة وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب، وخصائص الصور المجازية والخيالية) (٣٣) ص٢٢٤- ٢٢٥.

ويعيد هذا التعريف طرح اشكالية التداخل بين مفاهيم النسوي والنسائي، والأنثوي والأنثى، ولاشك أن هذه الاشكالية ناجمة عن اعتماد الكاتبين على المرجعيات النقدية النسوية الغربية وما تطرحه من إشكالات على صعيد التعريف والتحديد لمعاني هذه المفاهيم الأربعة، حيث انتقلت قضية المصطلح من النقد النسوي الغربي الى الممارسة النقدية النسوية عند الناقدات النسويات العربيات، وهي قضية لا تنفصل عن قضية ضبط، وتحديد المصطلح في النظريات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية في النقد الغربي، والتي انتقلت من ثم الى النقد العربي.

ونظراً لشيوع استخدام مصطلح «الكتابة النسوية»، وكثرة تداوله عند الحديث عن الأدب الذي تكتبه المرأة، وفي النقد النسوي فإننا نؤثر استخدامه عند الحديث عن هذا الأدب، وعن ممثليه ورموزه، وسماته وآليات اشتغاله وتعبيره، خاصة وأن مفهوم النسوية لا يحيل الى أية دلالة جنسية، كما لا يتضمن أي معنى يتعلق بالصفات القارة المنسوبة الى مفهوم الأنوثة في الثقافة والمجتمع العربيين، مع التأكيد على أن الحمولة الدلالية لأي مصطلح أو مفهوم ترتبط بالمفاهيم النظرية العامة التي تقوم عليها أية نظرية، وتؤسس من خلالها لنسقها المفهومي والنظري والاجرائي الخاص بها.

المراجع

١ - مساهمة المرأة في الانتاج الأدبي- د. يمنى العيد- مجلة الطريق- العدد٤ نيسان (ابريل) ١٩٧٥.

٢ - القبيلة تستجوب القتيلة- غادة السمان- حوار مع عفيف حنا- منشورات غادة السمان- بيروت ١٩٨١- ص١٢١.

٣ - الثقافة العالمية- العدد٧- السنة الثانية، المجلد الثاني- نوفمبر ١٩٨٢- المجلس الأعلى للفنون والآداب- الكويت.

٤ - فرجينيا وولف- الثقافة العالمية- العدد.٧. المرجع السابق.

٥ - فرجينيا وولف- الثقافة العالمية- العدد.٧. المرجع السابق.

٦ - النسوية وما بعد النسوية - سارة جامبل- ترجمة: أحمد الشامي- المجلس الاعلى للثقافة- القاهرة ٢٠٠٢م.

٧ - صوت الأنثى- نازك الأعرجي- دار الأهالي- دمشق ١٩٩٧.

٨ - صوت الأنثى- نازك الأعرجي- دار الأهالي... المرجع السابق.

٩ - صوت الأنثى- نازك الأعرجي- دار الأهالي... المرجع السابق.

١٠ - صوت الأنثى- نازك الأعرجي- دار الأهالي... المرجع السابق.

١١ - النص المؤنث- زهرة الجلاصي- دار سارس- تونس ٢٠٠٢.

١٢ - النص المؤنث- زهرة الجلاصي... المرجع السابق.

١٣ - النص المؤنث- زهرة الجلاصي... المرجع السابق.

١٤ - المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود- دار أفريقيا/ الشرق ١٩٩٤.

١٥ - نسائي أم نسوي- د. شيرين أبوالنجا- منشورات مكتبة الأسرة- القاهرة ٢٠٠٢.

١٦ - نسائي أم نسوي- د. شيرين أبوالنجا... المرجع السابق.

١٧ - نسائي أم نسوي- د. شيرين أبوالنجا... المرجع السابق.

١٨ - نسائي أم نسوي- د. شيرين أبوالنجا... المرجع السابق.

١٩ - مساهمة المرأة في الانتاج الأدبي- د. يمنى العيد- مجلة الطريق... المرجع السابق.

٢٠ - المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود... المرجع السابق.

٢١ - علامات في الثقافة العربية- بول شاوول في حوار مع خناثة بنونة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ١٩٧٩.

٢٢ - علامات في الثقافة العربية - بول شاوول ... المرجع السابق.

٢٣ - علامات في الثقافة العربية - بول شاوول ... المرجع السابق.

٢٤ - علامات في الثقافة العربية - بول شاوول ... المرجع السابق.

٢٥ - المرأة واللغة - د. عبدالله محمد الغذامي- المركز الثقافي العربي- بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٦.

٢٦ - المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود... المرجع السابق.

٢٧ - المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود... المرجع السابق.

٢٨ - الرواية النسائية والجسد الانثوي- د. عبدالله ابراهيم- مجلة عمّان العدد ٣٨ آب (اغسطس) ١٩٩٨.

٢٩ - الهوية والاختلاف: في المرأة والكتابة والهامش- د. محمد أفاية- دار أفريقيا/ الشرق- بلا تاريخ.

٣٠ - صوت الأنثى- نازك الأعرجي... المرجع السابق.

٣١ - النسوية وما بعد النسوية- سارة جامبل- ترجمة محمد الشامي... المرجع السابق.

٣٢ - النسوية وما بعد النسوية- سارة جامبل... المرجع السابق.

٣٣ - دليل الناقد الأدبي- د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي- المركز الثقافي العربي- بيروت/ الدار البيضاء- الطبعة الثانية عام ٢٠٠٠.

بنية النص وبنية المجتمع

في السرد الليبي الحديث

صلاح الدين بوجاه*

في روايات ابراهيم الكوني تنسج العناصر الطبيعية أحلافا مع العناصر الانسانية، فيكون العناق بين البشري والحيواني، وعوالم الجماد الساحرة المتحركة بعد أن تطهرت من عبودية المكان وملكية الأشياء، وفي السياق ذاته تشير الى أن معاني التكفير عن الخطيئة حتى لكأنها البؤرة الأساسية التي تنبثق منها الأغراض، واليها تعود المعاني، تعضدها فكرتا الهلاك والطهارة، أو قل الهلاك المطهر من أدران الخطيئة.

* كاتب من تونس .

ما فتئت فكرة العلاقة بين النص ومجتمعه تثير اهتمامنا، وتغرينا بالنظر والتمحيص، وكنا قد تعرضنا اليها في عمل مقارن بين الرواية العربية والرواية الفرنسية في تونس.(١) فضلا على دراستها في فصول متفرقة مستقلة(٢) او عبر ما نسهم به بين الفينة والاخرى في بعض المجلات المتخصصة.

والملاحظ أن الصلة بين النص والمرجع صلة ثرية جدا، والقول فيها متشعب بسبب الغموض الكبير الذي يكتنفها، وبسبب تداخل مقدماتها ونتائجها.

وكان الدكتور صبري حافظ قد تعرض اليها ضمن دراسته القيمة الموسومة بـ«جماليات الحساسية الجديدة والتغيير الثقافي».(٣)

ولقد لفتت الرواية الليبية انتباهنا في العقدين الأخيرين لما تمتاز به من سعة وطرافة وتناول للألوان المحلية، خاصة أننا كنا قد نظرنا في روايات عربية مختلفة (تونسية، ومصرية، وسورية وسودانية) باستثناء القطر الليبي. فرأينا دعم بحثنا بشطر من هذا التراث المهم عسى أن يمهد ذلك السبيل أمامنا لانشاء بحث حول نماذج عديدة متنوعة من الرواية العربية في دراساتنا المقبلة.

والملاحظ أن الرواية الليبية قد لبثت مجهولة نسبيا، أو قل بقيت غائبة عن مجال الدراسة المشرقية والمغربية رغم بروز أعلام كبار بأعمالهم الفريدة، التي تعتبر اليوم من أفضل الروايات العربية على الاطلاق.

ونجنح ههنا الى ثلاث بنيات اجتماعية نسائلها. وهي على التوالي: بنية الصحراء، وبنية القرية، وبنية المدينة. ولقد أعثرنا البحث عليها داخل الروايات المدروسة بكيفيات غير مرتبة ،

لهذا ميزنا بعض عناصرها عن البعض الآخر لغايات منهجية، وعرضناها تباعا عسى أن نعود إليها في خاتمة البحث بالمساءلة والاستنتاج.
ولقد ركزنا أمرنا في نماذج دالة من أعمال ابراهيم الكوني، وأمين مازن، وخليفة حسين مصطفى، عسى أن نتمكن من البحث في وجوه التقارب والتباعد بين بنياتها النصية - والرؤية العميقة المتحكمة فيها- والبنيات الاجتماعية المختلفة التي ولدتها، والمحلية على البنية العامة للمجتمع الليبي، في نهاية المطاف.

غنائية للصحراء

يمتاز ابراهيم الكوني بحضور روائي قوي، لا بالنسبة الى نظرائه الليبيين فحسب، انما مقارنة بالروائيين العرب على وجه العموم والاطلاق. فهو مقروء من قبل الغربيين- بعد ترجمة أعماله الى لغاتهم(٤) - ونصوصه شائعة في البلاد العربية شيوعا حسنا، فضلا عن كثرتها وتنوعها.
فقد عاد الكوني الى الصحراء الليبية يسائل أسرارها ويستفهمها عن مغلقاتها. لهذا أنطق حيوانها، وأسند الأفعال الى نباتها، وخاطب كائناتها الخفية من وراء حجاب! والحق ان الفضاء الذي تتحرك داخله هذه الشخصيات يتخطى الجنوب الليبي ليشمل بلادا شاسعة هي بلاد الطوارق المعروفين بالملثمين، والذين يؤثرون في الغالب حياة الرحل ويأنفون التوطين. لهذا لبثوا في ترحال دائم بين جنوبي الجزائر، والبلاد الليبية، وشمال مالي والنيجر.
في هذا الخضم من الاقامة والترحال تمضي جميع أعمال ابراهيم الكوني التي تستقرئ تاريخ السلالات القائمة والبائدة، وتعرض اساطيرها، وتومئ الى عقائدها وخصائص مخيالها.
وقد رأينا ان نركز النظر ههنا في روايتين نرى أنهما تمثلان أهم الخيارات الأسلوبية، والسردية، والمعنوية التي ينبني عليها خطابه الروائي: ألا وهي التبر(٥) والخسوف [بأجزائها الأربعة](٦).
وسنتعقب في هذا السياق البنية الروائية، وأهم الشخصيات، وأبرز الأغراض، مستفهمين عن الخصائص العامة التي تسمها وتمكننا من التماس وجوه التقارب او التنائي بين البنية الاجتماعية والبنية النصية المتولدة عنها.
والملاحظ اننا في هذا القسم الاول. مع ابراهيم الكوني، نتأنى لدى خصائص المجتمع الصحراوي الذي تصدر عنه الروايتان الكوني وتستندان اليه. وهو ذو سمات مميزة نتعرض اليها في الإبان. ونخصص القسم الثاني من المقال لدراسة بنية المجتمع القروي مع أمين مازن... وهو المجتمع الذي حافظ على بنيته الأولى، حتى بعد أن دخل تجربة طرابلس المدينة الكبرى. أما خليفة حسين مصطفى فنجنح الى الجزم بأن روايته-وليالي نجمة خاصة- تمثلان بنية مجتمع مدني، بكل سماته الجامعة المانعة. فالروائيون الثلاثة يختزلون، كل من زاويته الخاصة، المجتمع الليبي، ويمكن ان يمثلا أنموذجا دالا على المجتمع العربي الواسع، لذلك فالتريث عند تجربة كل منهما يسهل الافضاء الى نتائج ملائمة ضمن الأسيجة التي أخذنا بها أنفسنا.
فرواية «التبر» تقع، من حيث بنيتها الظاهرة، في ٣٢ فصلا، مقسمة حسب حركة «المهري الأبلق» (٧) لا حسب حركة الفارس. وقد يكون اسناد الكوني الحركة الى الحيوان الأعجم منسجما مع ما ورد في العهد القديم: «ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة، وحادثة واحدة لهم. موت هذا كموت ذاك، ونسمة واحدة للكل، فليس للانسان مزية على البهيمة لأن كليهما باطل» (٨) وهي قولة يصدر بها الكوني نصه هذا، فتمثل مع قولة ابن فضل الله العمري المستخرجة من كتاب «مملكة مالي وما معها»... نصا استهلاليا محايثا.(٩) ونود في هذا السياق ان نشير الى هوامش الصفحات التي يعتمدها المؤلف في ايراد بعض الشروح والتعليق. ونعتبرها هامة جدا، وهي ترد للغايات التالية:
- التعريف ببعض الأماكن
- التعريف ببعض سلالات الابل
- ترجمة مقاطع بعض الاناشيد البربرية (من لغات الطوارق)
- للتعريف ببعض العادات، مثل ضرورة الانتساب الى الخال في مجتمع أمومي
- أو الاحالة على ابن عربي في «الفتوحات المكية».(١٠)
ونجنح الى اعتبارها جميعا بمثابة الفصل الاضافي الذي يدعم الفصول المعلنة بالتقديم والتعليق والتفسير والاضافة. لهذا نسجل قيمة النصوص الحافة(١١) في الرواية ومعاضدتها لظاهر النص واسهامها في اكساب بنيته شكلا خاصا.
وتتخذ رواية الخسوف [البئر- الواحة- أخبار الطوفان الثاني- نداء الوقواق] البنية ذاتها بالفصل بين «فصول» أو «تصديرات» و«تعاليق»... اضافة الى تنويعات خاصة من قبيل:
- بمثابة خاتمة(١٢)
- تجميع الفصول ضمن ابواب عامة (الواحة: الخروج/ العراف/ العقارب/ الخلاص الأول/ الخلاص الثاني) (أخبار الطوفان الثاني: النبع/ الغرو/ الطوفان) (نداء الوقواق: الغيب/ الغياب/ الحفيد/ الجد/ الحكمدار/ الديدان/ القربان/ النار والرماد/ لو كان الضمير رجلا/ حساب الدنيا وحساب الآخرة/ السر/ نداء الوقواق/ لعنة الامم/ الحملة/ القوقعة).

- تجميع التعقيبات لدى نهاية الفصل (الواحة مثلا جمعت التعقيبات في الصفحة الاخيرة).(١٣)
تفضي بنا هذه الملاحظات الى الانتباه الى وجود بنية اثيرة عند ابراهيم الكوني، استخلصنا سماتها باعتماد روايتي التبر، والخسوف... ولكنها شائعة في أغلب اعماله السردية، موصولة بالبنية العميقة التي يقوم عليها عالمه القصصي. ومن أسسها ينبغي أن نشير إلى:
- اعتماده عالم الطوارق والصحراء، واستناده الى أساطيرهم ولغاتهم، وجنوحه الى ترجمة بعض أقوالهم او تفسير عاداتهم.
- اعتماده سردا دائريا غير محدود ببداية او نهاية، فالفصول موصولة بعضها بالبعض الآخر، وما ايهام الفصل بينها إلا لغايات منهجية شكلية، كان يمكن الاستغناء عنها بالوحدة العميقة للعمل الفني، ونحن في غنى عن الاشارة الى مسايرة هذا الشكل لبنية الصحراء غير النهائية.
عليه فمن اليسير ان نقرر أننا، من حيث البنية ازاء نص فرد يختلف عما ألفنا من نصوص تقليدية، ومن نصوص حداثية(١٤) أيضا، فهو يتخذ سبيلا خاصة به، هي - في نهاية المطاف- سبيل ابراهيم الكوني في بناء الرواية.
ولعله في هذا الخيار الفني يتمثل قولة «رالف أمرسون» التي صدر بها رواية الواحة (وهي الجزء الثاني من الرباعية):
«سأوصل راحتي يدي بأيدي الآخرين الذين يقفون على يميني وعلى يساري، واحتل مكاني في الحلقة البشرية كي أعمل وأتألم، لأن حدسي علمني: على هذا النسق فقط ستمتلئ هاوية الصمت بالأصوات. أنا أعرف ما هي هذه الهاوية.(١٥)
ان هذا التصور القائم على الوصل بين التباعدات والمفضي الى تحرك الكائن في محيط غير محدود، محيط الصحراء التي ابتدعت الصفر، هو الذي يميز الشخصية القصصية عند ابراهيم الكوني.
لهذا تبدو شخصية موصولة الجذور بممالك النبات والجماد، بل لعلها في أحايين كثيرة من صلب هذه الممالك. لهذا فمن قبيل الإلف والعادة أن يكون المهري الأبلق بطل رواية «التبر»، ومن معهود الأمور أيضا أن تكون أولى روايات رباعية «الخسوف» قد انبنت على موت تانس سليلة القمر التي انتقمت من الصحراء بتفجيرها النبع الذي روى عظام أخيها اطلانتس وغير وجه الأرض.
بهذا يجد المتقبل نفسه مباشرة في صلب كائنات ميثولوجية تجعل مبدأ الصراع يمثل المنطق الذي عليه ينبني كل شيء. وهو فيما نرى منطق يوناني يختلف كثيرا عما تيسره العقيدة الاسلامية من انسجام وتوافق بين الكائن السماوي والكائن الأرضي.

في رواية «البئر» تعود الكواكب للتآمر على القمر، وتغمر امبراطورية اطلانطيد بالغبار، وتبيد حضارتها.
أما بئر اطلنطيس الذي ظل تحت امرة القمر فقد خضع لفترات نضوب، وظل بشر الصحراء الزرق تحت جبروت الطبيعة. لهذا اقبلوا عليها ينسجون خرافات نبلهم من رمالها، ويخيطون أساطيرهم من ندرة مائها!
بعد عشرات الآلاف من السنين تنفذ الصحراء انتقامها الأخير، فتنضب البئر. على مثل هذا التجاذب بين الكائن الانسي وكائنات الطبيعة.
في رواية «التبر» يحدث تلازم مطلق بين «البطل» و«المهري الأبلق» الذي تلقاه هدية من زعيم قبائل «أهجار» الصحراوية وهو لا يزال مهرا صغيرا، فيلبث الكائن الانساني لاهثا خلف الكائن الحيواني يعدل من غلوائه، ويصلح أخطاءه، ويوجهه يمنة ويسرة... الى درجة حدوث تبادل للوظائف صريح يجعل المتقبل يستفهم عن هذه «الخطايا» الكثيرة التي يقع فيها الأبلق فتودي به الى احد أمراض الابل الخبيثة: ألا تكون هذه من خطايا الانسان؟ أو ... ألا يكون الكائن الحيواني قد وقع فيما يقع فيه الانسان عادة؟ أو انه قد سبق الانسان الى الوقوع فيما يخشى!
قصارى ما هنالك ان ائتلافا غريبا يحدث بين الكائنين يجعل قدر أحدهما موصولا بقدر الثاني، فهو سابق عليه، او لاحق في أحيان أخرى.. لكنه في حالاته كلها مشدود اليه عبر ثنائية الخطيئة والحرية التي تتخطى هنا معانيها الجنسية القريبة لتصبح من قبيل ارتهان قلب الانسان لعلائق الدنيا: البنوة، الزواج، والابوة، والصداقة والزعامة، والمال والكسب..
حول الانسان والحيوان والصحراء، التي تتخطى هنا معنى الفضاء لتكون شخصية(١٧)، مسهمة في الأحداث، تنشأ كوسموغونيا(١٨) شاملة قائمة على الصراع بين الارضي والباطني، حتى لكأن الآلهة لا تقطن السماء، انها تنبثق من باطن الأرض ضمن شبقية شاملة من التواصل، [والتواصل المفقود] بين الكائنات: ترابها، ومائها، ونارها، وهوائها، الأمر الذي يجعلنا ازاء بنية غير نهائية، هي بنية المجتمع الصحراوي الموصول بالفصول الأربعة، والعناصر الأربعة، والتغيرات غير المنظورة. التي ترجع علل الأحداث كلها الى «ليلة الخسوف» (١٩)، وهو تأويل جوهري بالنسبة الى احداث الرواية بكاملها المرتهنة بتحرك الكواكب، وبحركة القمر على وجه الدقة والتحديد.
الإنسان، والتراب، والصخر، والجمال، والخيمة، والأوتاد، وكمأة البراري، والودان(٢٠)، والواحة، والمطر، والعقارب السوداء،

معروضة جميعها فوق خلفية من الأحداث السحرية المندغمة في أحداث التاريخ العثماني، وبداية الاحتلال الايطالي.
من وظائف الفواعل في هذه الروايات ان تنسج العناصر الطبيعية أحلافا مع العناصر الانسانية، فيكون العناق بين البشري والحيواني، وعوالم الجماد الساحرة المتحركة بعد أن تطهرت من عبودية المكان وملكية الأشياء.
ونجنح في السياق ذاته الى ان نشير الى أن معاني التكفير عن الخطيئة هي الآخذة بجماع الأمر في كل من التبر، والخسوف، حتى لكأنها البؤرة الأساسية التي تنبثق منها الأغراض، واليها تعود المعاني. تعضدها فكرتا الهلاك والطهارة، أو قل الهلاك المطهر من أدران الخطيئة.
على مثل هذا الثالوث يدور الأمر كله في روايات تتغنى بالصحراء، وتجعل منها مصدر الأفكار الكبرى، والأساطير والديانات لا مصدر الحر، والعطش، والحشرات السامة فحسب. إذا سلمنا بهذا أمكن ان نبوب المعاني الثانوية في الخسوف بشكل متدرج.
ففي «البئر» تتفق الكواكب على أن تغمر وجه القمر بالغبار، فتنفذ الصحراء انتقامها في ملحمة تدمج الحاضر والاسطورة، وتمكن السارد من عرض أحداث متتالية عبر قرن من زمان. أما «الواحة» فتعني في رمزيتها العميقة الاستقرار والعبودية، لهذا يكون الانتماء الى الواحة ايحاء بقبول التنازل عن الحرية، ولهذا فان «أمود» يترك الواحة ليموت في الصحراء، أما الهاربون من العطش فتحاربهم اللعنات ويتمكن السارد أيضا من استعراض عقود من الاستعمار العثماني والاحتلال الايطالي.
أما أخبار الطوفان الثاني فرواية تقوم على فكرة أن الماء يطهر الأرض من الظالمين والاشرار ويبقي القلة المؤمنة، وهي من المواضيع الميثولوجية المتكررة التي تعتمد فكرة الطوفان. ويتواصل عرض السارد لفكرة الحرية الموصولة برغبة الليبيين في الخلاص من الايطاليين. هكذا تلبث نداء الوقواق- وهي رابعة العناصر في هذه الرباعية الكبرى- متضمنة معاني رحلة الانسان الكبرى عبر الزمان والمكان، مختزلة لطور من أطوار تاريخ الصحراء الاجتماعي والثقافي والوجودي.
هكذا نقف على سمة مميزة لبنية النماذج المدروسة ولوظائف شخصياتها، ولأهم المعاني المتداولة فيها، تلك التي نروم اختزالها في فكرة الصحراء وما يحف بها من مفاهيم الحرية والانطلاق والرحابة والاطلاق.
فالمجتمع الصحراوي الذي أسهم في تكوين مخيال العشائر، وأسهم في تكوين مخيال ابراهيم الكوني، هو الذي يسهم في جعل الرؤية العميقة المتحكمة في هذه الروايات رؤية غير متناهية، منسجمة مع حركة العناصر وتعاقب المشاهد المتماثلة فوق الرمال، وعدو المهاري الى ما لا نهاية له، وتتالي الفصول... حتى أن المكان والزمان يندغمان في كيان غير انساني واحد، هو كيان «الفضاء» الذي شمل كل شيء ويحيط بكل شيء. فيشعر الانسان بأنه مجرد جزء محدود ضمن سعة اللامحدود التي تأخذ به، بل تطوح به بعيدا عن كيانه، وتصوراته، وآماله، وأحلامه.
هكذا نسجل تقاربا صريحا بين البنية الصحراوية- بل وبنية المخيال الصحراوي- والبنية النصية المنبثقة والمتأتية عنها.
ولا نشك في أن هذه المستخلصات الأولى تيسر العبور نحو استفهامات أوسع، لا تتعلق بابراهيم الكوني فحسب. إنما تتخطاه لمساءلة الرواية الليبية عموما، في صحرائها، وقراها، ومدنها الكبرى! مع روائيين آخرين.

التصور القائم على الوصل بين التباعدات والمفضي الى تحرك الكائن في محيط غير محدود، محيط الصحراء التي ابتدعت الصفر، هو الذي يميز الشخصية القصصية عند ابراهيم الكوني

مسرب من القرية الى المدينة

تتشعب مسارب- أمين مازن- تشعب الحياة... وتسير الى غايات شتى تحتفي بصاحب السيرة، وتعبر عن تاريخ البلاد. كما تحتفي بالبلاد. ثم تتفرع الى روافد متعددة منها التربوية ومنها العاطفية ومنها الشعبية العامة... وفيها الكثير من التصوف... انتماء وشهادة ... وتاريخا.
للسير في بعض هذه المسارب- بأجزائها الثلاثة (٢١) رأيت أولا أن أحيل على مداخلها. وهي على التوالي ثلاث توطئات، أو قل توطئة للدكتور- عبدالله ابراهيم- وقراءة أولى لمحمد الفقيه صالح، واشارات لأمين مازن ذاته:
فتوطئة الدكتور عبدالله ابراهيم تحيل على قراءة تميز بين السيرة والتاريخ... اللذين ظلا متلازمين في حوار شفاف بحيث تحكما في مسار النص حتى نهايته... احتفاء، بالذات والمكان والتاريخ.
فيكون النص عبارة عن ثلاث دوائر تؤطر بعضها البعض، وتحتوي بعضها البعض، وتتداخل فيما بينها، ألا وهي:
- دائرة الذات: شخصية الطفل/ الفتى/ الشاب
- دائرة المكان: شخصية القرية/ المدينة / الوطن
- دائرة التاريخ: شخصية البلد في العالم.
تجمع بين هذه الدوائر تجربتان، التجربة الذاتية للمؤلف، ثم التجربة التاريخية الحديثة للبلاد... وتتمازجان في وحدة واطراد.

وتركز توطئة عبدالله ابراهيم على الاقصاء المتواصل للبعد الحي الداخلي للشخصية، قبل ان يستدرك مباشرة... مشيرا الى ان النص يتجاوب مع تقاليد فن السيرة الذاتية العربية القديمة التي تطمس الجانب الحسي، وترفع من شأن الجوانب التربوية التعليمية.(٢٢) وفي تقديرنا ان لهذا المنحى مبرراته الكثيرة التي سوف نحاول أن نقف عندها في نهاية هذه الورقة. ولعل الأمر لا يخرج في مجمله عما يسميه القائلون بنظرية التقبل بقواعد الاحالة التي تضبط الصلة بين المرجع الاجتماعي وبنية النص.

أما قراءة محمد الفقيه صالح، والتي يفتتح بها الجزء II من مسارب، فتقوم على الانصراف الكامل الى محاولة القبض على خصائص التكوين الثقافي والسياسي، ويرصد الفقيه صالح في هذا الباب مستويين، هما:

- تجربة المثقف
- الصعيد الوطني العام

وقد اتسعت الدائرة في هذا الجزء الثاني للاهتمام بالشأن العام. والتخلي عن مرابع الصبا والشباب القائمة على رصد بداية التكوين النفسي والثقافي.

ثم يحيل صاحب التقديم على وجوب وضع الامر كله ضمن مقتضيات الشرط التاريخي الخصوصي لتكوين الثقافة الليبية الحديثة، قبل أن يشير الى حديث الكاتب عن ذاته بضمير الغائب.

أما اشارات الكاتب التي صدر بها الجزء الثالث من مساربه، فيمكن اختزالها في ملاحظات خمس:

- مبدأ التهجين بين الذاتي والموضوعي.
- الاشارة الى قادح تأليف الكاتب: الغارة الامريكية فجر ١٥/٤/١٩٨٦.
- الاشارة الى انتشار الكتاب، واحتفاء النقاد به.
- استراتيجية الانتقال من الخاص الى العام.
- الاعتذار عن اهمال بعض الشخصيات وبعض المسائل- فالكتاب ليس تاريخا ليبحث فيه عن الاحالة.(٢٣)

والحق ان المسارب تدفع الى مساجلة عبدالله ابراهيم فيما أكده من اقصاء للبعد الحي الداخلي للشخصية.

وانه ليحلو لي أن أجزم ان امر التربية- وهو من المسائل التي تصدى لها الكاتب بكل دقة وجد- قد حدث مواربة... بل بمداورة المتقبل ومخاتلته، رغم أننا ندعى الى الاقرار بأننا إزاء كتاب في «السيرة الذاتية»!

حدث ذلك بكل تؤدة وتأن بين الفصلين الثاني والثالث، من الجزء الأول.

وأحسب أن تقديم الوالد، ثم الوالدة، عبر ضمير الغائب قد أتاح للكاتب مجال الهمس التدريجي ببعض من سمات تتعلق به، أو قل تتعلق بصاحب السيرة، المحتفى به غيابيا في هذا المصنف. فنصرح بأنه قد قدم على استحياء، او انه قد ولج عالم سيرته في هدوء الانسان الذي يدخل العالم قبل الخلق. وقد شاقني أن أتأمل هذا الدخول الهادئ الواثق وأنا أدير في الذاكرة شطرا مما أعرف من سير ذاتية شتى [بعضها عربي وبعضها غربي] كانت كثيرا ما تجعل من صاحبها بطلها الاول، منذ سطورها الاولى.

لقد تمكن أمين مازن من نسج حلف سردي متين عبر التدرج الذكي الذي أفضى الى ولوج دنيا كتابه ولوجا ثابتا قويا. لكن دون جلبة او ضجيج:

- «لامين يا مختار»، بهذا النداء استجمع الكاتب الأم القائلة، والأب الموجه اليه الخطاب، و«لامين» المشار اليه... وأحال على الأحداث الموالية التي ينتظر أن يكون الأمين مدارا لها.

لهذا فاننا نميل الى تأكيد انبثاق صاحب السيرة بعد ما يربو على المائة صفحة... عبر شبكة من العلاقات المتداخلة، وبتفاصيل كثيرة وأسماء لا تحصى...

فأية أسرار تكتنف هذا الظهور في كتاب نقول في شأنه انه من كتب «السيرة الذاتية»؟!

لعلنا نسارع الى ملاحظة ان هذا المصنف مسكون بتاريخ الوطن، بل قل انه كذلك في أجزائه كلها، حتى لكأن تاريخ الذات يضحى مجرد تعلة لاستدراج احداث التاريخ العام... يتناولها مباشرة، ويحيل عليها، ويومئ اليها.

يقول عبدالله ابراهيم في القسم الأخير من توطئته: «النص يشغل بتوصيف العالم اليومي لشخصية الشاب الذي ينهمك بأمرين: أولهما الالتحاق بعمل وظيفي في الجهاز التشريعي، وثانيهما اعداد النفس لمشروع فكري ابداعي».(٢٤) فننتبه مجددا الى اندغام الوطني بالمشروع الفكري الابداعي ذي الجوانب الثقافية والسياسية والاجتماعية.

لهذا فاننا نتأنى للاشارة الى ان الاجزاء الثلاثة تعالج في الغالب الأعم مسائل وطنية صريحة يخوض الكاتب في شأنها إما مباشرة او عبر صلاتها به، وبأسرته، وأصدقائه ومعارفه.

فالجزء الاول يحتوي على اشارات الى التربية الفقهية تتصل بكتب الأحوال الشخصية ومسائل الارث والأملاك... وهي التي يحتدم بشأنها الخصام وتتداخل وجهات النظر بحيث يعتبر من يمتلك هذه الكتب بمثابة من يمتلك أداة الحركة.

وينعطف على علاقة البلاد الليبية بايطاليا ويشير الى ضيق الليبيين الذين كانوا في المهجر المصري إذ رأوا في تلك المحاولة نوعا من استغلال الظروف وممارسة الابتزاز.

ثم يتناول كيفية تحقق الاتقان في الكتابة والسبيل الى ذلك، وهي حفظ القرآن الكريم. ويومئ الى أعوام الجراد، ويعرج على العلاقة بالكولونيل الانجليزي... قبل أن يتأنى لدى مآسي الفقر والجهل والتخلف بكل جوانبها الصحية والاقتصادية والاجتماعية. وهذا خوض في الشأن العام لا يدخل غالبا في باب السيرة الذاتية!

ثم يتأنى الكاتب عند حلوله للمرة الاولى في طرابلس، ويصف ما لقي فيها وما استقر في ذاكرته من صورها، ويركز أمره في الاشارة الى المظاهرات التي كانت تهز العالم العربي اعتراضا على الوجود الاجنبي ابتداء من دنشواي... ووصولا الى تحرك المواطنين ذات يوم في طرابلس، وليبيا عموما.

وفي جميع هذا تسلل ذكي من الأحداث الخاصة، الى الاحداث العمومية، ورصد حركة التاريخ، واتخاذ المواقف الصريحة من هذه المسألة الوطنية او تلك.

أما الجزء الثاني فيتعرض خاصة الى بعض وجوه المساهمة الاجتماعي في طرابلس بجوانبها النقابية والسياسية والثقافية والرياضية.

ويتأنى عند المكونات الثقافية بما فيها مصنفات الأستاذ خالد محمد خالد، ومن بينها «هنا نبدأ» و«مواطنون لا رعايا» و«الديمقراطية». وينعطف على ازدياد مشاعر الحساسية نحو «النادي» في طرابلس عقب تفجر الخلاف الحاد بين العراق ومصر لموقف العراق من الوحدة المصرية السورية وترددها في الانضمام الى الكيان الكبير... فضلا عن تمكن «كاسترو» من اقامة أول نظام ثوري في كوبا ومواصلة «غيفارا» مسيرته وانتصار «لوممبا» في الكونغو وسيكوتوري في غينيا.

وقد رغبنا في الاشارة الى هذه الأحداث لتأكيد انشغال الكاتب بالأحداث السياسية الكبرى في ليبيا، والبلاد العربية والعالم، فهو يتعرض الى ما يسمى باليومي على أنه مناط الاهتمام الرئيسي الذي لا ينبغي الاعراض عنه، ضمن السياق الأكبر الذي لا فهم للأحداث دون الرجوع اليه. ولعل الاشارة الى عمل الجمعيات واعتقالات القمع وواقع الأزمات الحكومية، يتخذ بعدا انسانيا خاصا ويرقى الى مستوى الأحداث المنغرسة في الذاكرة... ترددها جيلا بعد جيل.

بقي أن نشير الى ان الجزء الثالث يعتمد الجمع بين المحيط الأصغر والهاجس القومي الأكبر، في هذه الرحلة التي تعود بداياتها الى أواخر عهد الاستعمار الايطالي وفترة الحرب العالمية الثانية التي دار جزء هام منها فوق التراب الليبي، فضلا عن التعرض الى مرحلة الادارة البريطانية أثناء تقرير المصير الليبي، وما أحدثه ذلك من تغيير جلي في حياة الناس.

والملاحظ أن الفصل الأول يستهل بالانعطاف على تاريخ المكان، إذ يعمد الكاتب الى تقديم المنطقة التي تقع في ذلك المنخفض بين المناطق الشمالية والجنوبية فالشرقية والغربية.

من طموح هذا البحث أنه ينشئ استفهامات حول بنية المجتمع الليبي، في الفترة التي تتناولها النماذج الروائية، وأن يحاول الاحاطة بسمات السرد من خلال منظومات سردية مختلفة. إننا إزاء منظومات مختلفة، تتبنى تصورات نظرية متباينة، وتستند الى قوانين سردية بعضها تقليدي صرف. وبعضها وسيط، وبعضها يتوق الى الحداثة وما بعدها

فننتبه منذ البداية الى أن مرتكز الاهتمام في هذا المصنف الضخم لا يقع في صلب المفهوم الغربي المستحدث للسيرة... بل يجانبه تمام المجانبة... بحيث يعكف على العام، أو قل يخوض في مجال اللقيا بين العام والخاص، على افتراض أن الخاص يمكن أن يضيء العام... إذ العام، والوطني، والقومي، هي أصل الأشياء ومبتداها!

من هذه الزاوية نتناول تركيز الكاتب على الحدث العام، ونؤكد أننا ازاء رؤية مغايرة تختلف تماما عما عهدنا في العقود الاخيرة من سير ذاتية. فخطاطة هذا المصنف قد اختارت منذ صفحاتها الأولى ان تجعل الذاتي في خدمة الموضوعي. فاستعرضت الاضطهاد الايطالي، وتأنت لدى التحولات الاجتماعية التي استحدثها، وخاضت في لب التطورات التي عصفت بالقرية وحولت تاريخ أهلها، حتى التمائم التي يتبرك بها صارت حرفة يعول عليها وسط هذا الكم الهائل من الناس الذين أوجدوا بحضورهم جميع ما يزخر به المجتمع الليبي من رؤى.

وانه لمن الطريف أن نلاحظ أن الذات البشرية الأولى التي تفتح عليها الرواية هي ذات الاسطى عبدالسلام، ذلك الرجل الذي استطاع أن يصمد أمام الثمانين وظل يبذل في مهمة تجميل البيوت جهودا بلغت حد المعجزة... ليكون شاهدا على المغايرة، ليستحضر الآخر وينفي الذات الراوية من مسرح الأحداث!

على هذه الشاكلة تتوالى علامات تقديم الموطن. فتمثل طقسا طبيعيا، بل عنصرا من عناصر البيئة الريفية. فسيدي مسعود يعود من مزرعته مترجلا خلف حماره الاسود، وهو يضع نصب عينيه ذكرى شقيقه العربي وصهره الشعبوني اللذين تم شنقهما ضمن من شنقوا.

ويتأكد حضور الموطن منذ الصفحات الاولى، إذ يتفرع من الشارع الكبير شارعان طويلان ضيقان الى درجة كبيرة،

تتخللهما الدكاكين المتراصة يطلق عليهما اسم الحارة الكبيرة والحارة الصغيرة، في مكان تقوم فيه العلاقة بين الناس على البساطة وعدم التكلف. ويستعرض المؤلف ألعاب الأطفال كما يستعرض عمليات شنق الايطاليين للأهالي، في مجال عمومي يدعم فيه الاحساس بالمواطنة والانتماء الى الأصل والعمل على استدراج التراث للتعبير عن الحاضر.

أما أمر التصوف في الكتاب فيبدو أقرب الى التصوف التربوي، أو قل التصوف الحامل لتراث جماعي. فهو ليس بالتصوف الدراويشي على أية حال! يتأنى الكاتب فرقة العروسية او الاسمرية نسبة للمتصوف الشيخ عبدالسلام الاسمر دفين زليتن... والذي دأب الناس على الانتماء اليه طمعا في بركة القطب الكبير المستحوذ على القلوب.

لهذا كانت العروسية ذات وزن واثر عميق، فضلا عن أن من يتقدم صفوفها له الهيبة التي لا تجارى، وعلى ان فرقة مماثلة في الشمال تقوم على الشعوذة والمظاهر الاحتفالية الغريبة.

والحق أن التصوف بالنسبة الى الكاتب أبعد غورا وأعماق أثرا من مجرد تجارب منفصلة، انه التجربة الكبرى التي تشد الفرد الى الأصل وتجعله يحس بأنه جزء تابع للكل. لهذا من اليسير ان نقول ان تجربة التصوف هي التي مكنت الكاتب من تناول المسائل السياسية والاجتماعية بالكثير من الدقة والحصافة، وخاصة مسألة النادي... انتماء واحساسا بالحرية، واعتزازا بالوظيفة.

هذه المسارب جميعا تؤكد ان هذا الكتاب يتحدى فن السيرة الذاتية، بل قل انه يلم بها حينا ويعرض عنها أحيانا، له في ذلك ضرورات شتى، منها ضرورات الأدب... مثلما نقول أن للشعر ضرورات على وجه الحقيقة والاطلاق!

لهذا نميل الى الاعتقاد بأن هذا المصنف الذي اختار أن يكون ضد جنس السيرة قد ضرب في دنيا الأدب، فكانت له فيه صولات وجولات.

ههنا مجمع المسارب كلها، في هذا الحيز الذي يلتقي فيه الذاتي بالموضوعي ويتقاطع فيه التاريخان الخاص والعام، ويصبح الموطن صنوا للوطن الكبير المترامي. تنبجس صورة الأديب يقتطع من أفق السيرة، وكتب التراجم، ومصنفات التاريخ، والدهائيات، وبعض من «الأحكام السلطانية» ، وشطر من الفن القصصي في الأسلوب وطرائق العرض، لينشئ على غرارها فنا رائعا ممتعا جميلا..

وهل فن القص العربي القديم إلا محاورة لهذا وارتياد لمجاهله، تلك التي يلتقي فيها الواقع بالخيال، والذاتي بالموضوعي...

فتمتزج الأنظمة وتتراكب الطبقات لتفضي الى منظومة واحدة هي منظومة «الكامل» للمبرد، أو «العقد الفريد» لابن عبدربه أو «نشوار المحاضرة» للقاضي التنوخي ... ذكرا لا حصرا.

عليه فاننا نقر بأننا لسنا إزاء كتاب «سيرة ذاتية»، بقدر ما نكون ازاء كتاب «أدب»، في معنى انه كتاب حياة... يحوي السياسة والدين والتصوف، ويشتمل على التاريخ والأدب والعلاقات الاجتماعية والرؤى والاحلام.. والمأثور من كلام العرب...!

وقديما كان هذا الانموذج من الكتب الأكثر شيوعا في الثقافة العربية، به تثير أسئلتها الكبرى، وعبره تلتمس الاجابات الأنسب لاستفهامات الوجود. لذلك خاض فيه الأدباء في المشرق والمغرب، واكثروا التآليف وهي المصنفات الجامعة المانعة التي أخذت من كل شيء بطرف وغاصت في كل علم وارتادت كل فن.

لهذا فان البنية الصحراوية، والريفية، والحضرية التي أسهمت في بلورة هذا المصنف هي التي مكنته من امتلاك هذه البنية المتعددة القائمة على الكثرة والتعدد.

في هذا السياق يرد كتاب الأديب العربي أمين مازن، وضمن هذا التقليد العريق ندرج هذا المصنف الذي انعطف على مجمل حياة الانسان في القطر الليبي فأنار عديد الزوايا المظلمة، وعرف بالمجتمع، وأدان الرعب، وبشر بالجديد المبهج عبر الجمع بين تاريخ الفرد وتاريخ الجماعة.

ويبدو ان التعرض الى النصوص الحافة (من اهداءات وتصديرات) يدعم هذه الوجهة في الفهم ويمدنا ببراهين اضافية.

فالاهداءات، على التوالي، هي كالتالي:

ج : I الى الوالد الشيخ المختار: عهدا بالتزام هذا الطريق الصعب.(٢٥)

ج : II لها... وللأبناء: فاطمة، عائشة، طارق، فيصل، كوثر، ملاك، أشرف، رباب... تجربة قلم، وملحمة جيل ووثيقة اعتراف.(٢٦)

ج : III الى فارس حملت اسمه بعد أن لقي حتفه برصاص الغزاة الايطاليين في تلك المعركة المشهودة فجر ١٩٢٨/١٠/٣١ الى عمي الأمين أحمد مازن، والى الاعمام والاخوال التسعة عشر الذين أعدموا شنقا مساء ١٩٢٨/١١/١٥ .. لهم ولشهداء الوطن عموما.(٢٧)

في الاهداء الاول نقف على الالتزام باتباع الطريق الموصوف بالصعب، مع التعريفن ولعلنا نخمن من مضمون الكتاب انه طريق الانتماء الى الجماعة والنهوض بقيمها والاستجابة الى اقتضاءاتها.

أما اهداء الجزء الثاني فيورد ضميرا مؤنثا ندرك من الساق انه يحيل على زوجة المؤلف، ثم يستعرض أسماء الأبناء قبل أن

يضيف تجربة قلم، وملحمة جيل، ووثيقة اعتراف وأننا لنتشبث بهذا الثالوث لوصف الكتاب والالمام بشعابه.
أما اهداء الجزء الثالث فصريح في جمعه بين تاريخ الأمة، والتاريخ الشخصي للأسرة ، خاصة في استحضار عمه الامين الذي حمل اسمه بعد أن لقي حتفه برصاص الغزاة.
أما تأمل التصديرات فيفضي الى الغايات ذاتها ويضيف اليها سعي أمين مازن الى ان يندرج ضمن التاريخ العربي بقيمه الأصيلة الآخذة اليوم في الضمور والتآكل والنقصان...
فالتصديرات نصوص شعرية مستقاة من المقنع الكندي [القرن الأول للهجرة] والقاضي الجرجاني وأبي الطيب المتنبي. وجميعهم من المتغنين بالفروسية والشرف والحلم والاباء وحفظ العرض من فرسان الزمن الأول.
هكذا كان التصدير في الجزء الاول مستحضرا للمقنع الكندي:
وإن الذي بينبي وبين بني أبي
وبين بني عمي لمختلف جدا
فإن أكلوا لحمي، وفرت لحومهم
وان هدموا مجدي بنيت لهم مجدا
وإن زجروا طيرا بنحس تمر بي
زجرت لهم طيرا تمر بهم سعدا
نلفت الانتباه في الأبيات الى ضرب من الحلف بين الشاعر وأبناء عشيرته، ونشير الى الحاحه على حسن صنيعه معهم رغم الاساءة، بل نؤكد أن ورود الأمر في سياق شرطي يجزم بالدوام والاطلاق. فليكن شعار الجزء الاول، من جنس صنيع المقنع، ومما يقتضي حيثياته.

أما في الجزء الثاني فقد استعار المؤلف من القاضي الجرجاني بعضا من انقباضه، إذ قال:
يقولون لي فيك انقباض وإنما
رأوا رجلا عن موقف الذل أحجما
أرى الناس من داناهم هان عندهم
ومن اكرمته عزة النفس أكرما
فالكاتب يدرج تجربته- بهذه الأبيات- ضمن سبيل عربية تأبى الضيم وتترفع عن الصغائر وتتشبث بعزة النفس على أنها الحلية الكبرى التي لا تفريط فيها. ويسهم بجملة أبيات التصدير في تسليط الضوء على مواطن بعينها داخل هذه المسارب المتشعبة، الأمر الذي يوجه القارئ الى ادراك معين للأحداث وفهم لخفاياها.
اما الجزء الأخير فيمكن اختزال تصديره في البيتين التاليين:
وأصدى فلا ابدي الى الماء شهوة
وللشمس فوق اليعملات لعاب
أعز مكان في الدنا سرج سابح
وخير جليس في الزمان كتاب
فقصارى ما نقول، باضافة البيتين، أننا في صلب مفهوم العرض عند العرب... وهو القائم على الشهامة، والمروءة والشجاعة، وإباء الضيم، والحلم، والترفع عن الصغائر.
فهنا نجد الاشارة الى ان تعدد هذه الأفكار يستحضر تعددا أصيلا في البنية الاجتماعية يحيل على استفهامنا الاول ضمن هذا المقال، الذي يتوق الى وصل بنية النص بالتركيبة الاساسية المتحكمة في المرجع المولد للنص.
والحق أن هذا يحيل على جملة من الاستفهامات المتعلقة بالتاريخ وبأدب السيرة الذاتية وبسوسيولوجيا الأدب، وهي جميعا فيما نرى موصولة بالأدب على وجه العموم... من حيث هو استحضار لمخزون القيم القديم.
فما مدى علاقة التاريخ بالحقيقة، وما خصائص جنس السيرة الذاتية الذي اختار أمين مازن ان يرتاده، وما حظ هذا وذاك من الأدب حسب المفهوم الذي احتكمنا اليه أعلاه؟
هذا هو ما رمنا الخوض فيه للاحاطة بهذه المسارب التي تشعبت حد التداخل.
نؤكد أولا حسن اندراج الكتاب في سلالة الأصل الأدبي العريق، رغم انه قد اكتفى في أحايين كثيرة بالايماء والتلميح، ولم يخض في لحم المسائل العامة. إنما ترك للمتقبل أمر تأويلها وتأملها.
ثم نشير ثانيا الى نجاح الكاتب في التأليف في السيرة الذاتية دون أن يخضع للاقتضاءات الشخصية، تلك النابعة من شغفه بالشأن العام، وجمعه بين آلام الذات وآلام الوطن عبر اثارته لمفهوم الأمة.
لهذا تلبث هذه المسارب سبلا شيقة تؤدي الى ادراك الحقائق الكبرى من أقصر طريق، بل قل انها تفضي الى علم التاريخ عبر مسرب متعرج ضيق هو مسرب السيرة
يبقى استفهام بسيط يطالعنا عند منتهى الكلام: كيف المشي في هذه المسارب؟

في متاهات المدن

أول ما يلفت الانتباه في عالم خليفة حسين مصطفى القصصي انه قائم على السرد الكلاسيكي، بل الكلاسيكي الجليل الجدير بالاهتمام، بل أضيف: الجميل اللافت.
وكنا قبل هذا في مواضع أخرى، لأسباب مختلفة وملابسات عديدة، قد تعرفنا على عالم الأديبين الكبيرين ابراهيم الكوني

وأمين مازن فأسرتنا عوالم الصحراء السحرية التي تعود بالانسان الى بدء الخليقة، واستهلال السلالة عند الأول، وراقتنا شاعرية الثاني وعكوفه على خفايا النفس البشرية يستنطق توورياتها واستعاراتها وخفاياها.

وتشاء الصدف الجميلة ان ننعطف اليوم على عالم خليفة حسين مصطفى نتأنى عند روايته النهر ليالي نجمة(٢٨)، وروايته الأقل طولا «الجريمة»... في عبارتهما الأنيقة وصورهما الشعرية الرائقة وتحليلهما للمواقف الانسانية دون ادعاء تجديد أو ارتياد نظريات سردية، غير عفو الخاطر المنساب سلسا بهيا ساخرا.

ولقد أثرنا دخول الروايتين، وهما تقعان في ما يربو على الألف صفحة، من روافد ثلاثة، يمكن ان نصطلح في شأنها منذ البداية على أنها تمثل أضلاع الثالوث المحظور ألا وهي:

- الجنس
- الدين
- السياسة

ويلاحظ الدارس وجود تلازم صريح بين وجوه المحظور يندغم فيه الحدث الجنسي بالحدث المقدس، وحدث السلطة، ايذانا باختراق واسع لمفهوم الحرام الجامع بينها.

وتدور القضية حول محور العلاقة بين المرأة والرجل، في اطار الزواج وخارجه، بل خارج اطار الزواج في الغالب، في مجتمع ذي عقيدة واحدة وسلطة واحدة.

وننعطف للنظر في المسألة على مواطن بعينها من «ليالي نجمة» و«الجريمة»، رغم الاختلاف بينهما والعائد الى ان احداث الثانية تدور في أحد معسكرات الاعتقال التي كان الجيش الايطالي يشرف عليها لترهيب الاهالي وكسر شوكتهم. وقد تؤدي بنا الروايتان الى التماس العلل العميقة الكامنة في البنية الاجتماعية المولدة لهذه النصوص.

ونجنح أولا الى تأكيد انبجاس الروايتين من مجتمع واحد، تنطلق فيه السلطة من أصل توحيدي في السياسة والدين والجسد، وتتوق الى تحميل البنية الثقافية والمخيال القصصي مسؤولية التجاوز، وتعمل عبر بنية النص المعقدة على تجاوزه وتخطيه.

فمبدأ المتعة يظل موصولا في مخيالنا العربي بركيزتين اساسيتين: ركيزة المداورة بين المرأة والرجل، وركيزة مخاتلة الملك والشيطان.

وتقوم مدونة «ألف ليلة وليلة» (وهل ننسى هنا ان احدى الروايتين المدروستين هي «ليالي نجمة») شاهد يختزل تاريخ المجتمع العربي القديم خاصة من زاوية العلاقة بين الجنسين وحوافها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية العامة.

ولعلنا نقبل التعليل المبدئي الذي يفسر اندغام المحرمات الثلاثة في محظور عام واحد، ونعود الى تعليل نابع من بنية المجتمع العربي المؤمن في الغالب بضرورة الفصل بين الجنسين، وتكريس الحواجز، والمنضوي تحت «أنموذج التحكم الشرقي» المؤدي الى المزيد من الموانع وتكريس الرقابة، وتأكيد هيمنة السلطان الأوحد. وينسجم هذا كله مع البنية المدنية المعقدة المتشعبة متراكبة العلاقات.

نستند إذن الى فرضية اولى تدغم الجنس والدين والسياسة في كيان واحد. لكننا نفصل بينها لغايات منهجية مبدئية، ثم نعود الى فكرة الجمع بينها.

«ليالي نجمة» هي رواية الجنس بلا منازع، وتكاد لا توجد صفحة من صفحاتها إلا وهي تتضمن استحضارا لمشاهد الاقبال الصريح والادبار، ومظاهر الشد والجذب، بين المرأة والرجل، حتى ان الكلام قد لا يفي بهذا الكم الهائل من السرد القصصي الذي يناهز ألف صفحة.

والحق ان هذه المشاهد رائقة في النظر مبهجة للروح شاحذة للخيال، حتى أنني أود لو أتمكن من استعراض الكثير منها للبرهنة والاستطراف والاستحضار. توسل الكاتب الى ذلك باللغة، فوردت المشاهد جميلة بهية رائقة عبر الاستعارات والكنايات والتشابيه والمجازات المتراكبة. فكنا ازاء نثر فني هو من قبيل الشعر.

وكان الفن مطية لتجاوز المباشرة في التناول. وكان الشعر لابراز الجمال الكامن في علائق الجسد. حتى انه يندر ان يستقبح القارئ هذه العودات المتكررة الى الغرف الموصدة والاسرة الملتهبة، والخلوات الدائمة، بل ان كاتبنا قد عكف على ابتذال «شارع سيدي عمران» فهذبه. ورفع بعضه داخل شبكة من العلاقات يمكن اختزالها في صلات كبرى بين عدد من الثنائيات والثواليث التي تتبادل الظهور. ومن أهمها:

- صلات نجمة بالمعلول والملازم عبدالخالق، والشاويش عبدالله ثم بأحمد الجرايدي.
- صلة حورية بالشيخ عبدالرحمن الغاوي ثم نادل المقهى حسين.
- زهرة ومنصور.
- الشاويش عبدالله وفاطمة البكاية.

وكنت عند استهلال النظر في رواية «ليالي نجمة» قد خمنت وجود تركيز على نجمة دون سواها، بيد أنني أيقنت بعد ذلك أن التقسيم دقيق بل يكاد يكون هندسيا، وان الدوام ليس للشخصيات... إنما للقضايا والرموز التي تحمل الشخصيات. وهذا أيضا من قبيل

بنية الرواية التي تحيل على تعدد بنيات المدينة الكبرى.
أما رواية «الجريمة»(٢٩) فمحكومة بعلاقات مجهضة، وهي التي تقع أحداثها في الغالب في معسكر اعتقال. لهذا تبقى الصلات مأزومة، ويسود الحصر مجال العلاقات بما فيها الصلة بالجسد المنتهك.

ولنا أن نحتفظ في هذا السياق بعلاقة المترجم بزوجة مدير المعتقل، وصلة عبدالله الطيب بزوجته المعذبة. والشواهد على هذا جمة كثيرة.

تتكرر المشاهد في الرواية فتكون غالبا ازاء نمطين من أنماط الوقوع في الجسد يمكن أن نرمز اليهما بما يلي:

- نمط (١): سيدي عمران الممتهن الممزوج بعجائن الحرام والإفك.

- نمط (٢): نجمة بعد التوبة او قل «نجمة الجرايدي» القائم على التكامل بين الروح والجسد واقتضاءات الوضع الوطني العام.

وقد نبهتنا الصفحات السابقة الى ان الخوض في شأن الدين بدا على صلة وثيقة برغائب الجسد. وقد تجلى ذلك خاصة في ثنائي «حورية- عبدالرحمن الغاوي»، الفقيه الذي تحول الى صاحب مقهى يسهم في العراك وحياكة المؤامرات، ثم انتهى به الامر الى السجن بعد قتل حورية

فالجسد يبدو هنا من جسور الشيطان التي تدفع عن سواء السبيل. والحق ان الجسد والدين يتداخلان تداخل اندغام وتكامل. وذلك لعدد من العناصر من أولاها بالاحالة:

- الاحساس بالذنب عند أغلب ساكنات حي «سيدي عمران» فرغم الغواية الظاهرية التي أخذت بهن وألهتهن عن الشرف والقيم، يلبث الشعور الديني قويا عندهن، بل شاهدا على تمسكهن بالحياة الأخرى المرغوبة. تلك التي خسرناها الى الأبد

- قيام شخصية الفقيه عبدالرحمن الغاوي على تناقض أصيل بين مظاهر التدين وفورة الغريزة. ومن أمثلة ذلك انه كم من مرة رأى نفسه وهو يراوح بين النوم واليقظة مختليا بهذه الحورية او تلك من حوريات الدنيا في حديقة جانبية او في زاوية خرابة مظلمة، فجأة تغيم السماء وتمطر بغزارة، وأحيانا تخبو الشمس فلا يبقى أي أثر للضوء. وهكذا كان يعود من نزهته وحيدا مبللا، وفي مرات أخرى كان يتوه في الطريق.

- الشعور بأن مدافعة الطليان في «الجريمة» وهي انتهاك للغاصب وضرب من الانتصار للعروبة والاسلام، للانسانية في عفويتها الأولى

ويبقى الدين حارسا أخيرا للقيم، في زمن يلبث فيه مقوما أساسيا من مقومات الهوية رغم الضعف الانساني الذي يطوح بهذه الشخصية او تلك فوق سبيل التمرد، أو فورة الغرائز، أو الزيغ الى ركن المنبوذين.

وكثيرا ما يتخذ الكاتب وجهة الهزء اللطيف والسخرية الخفيفة. فحين تخوض الجريمة في افتنان الناس بجمال زهرة الدالي يشير الى قدوم الشيخ عبدالقادر الوافي امام الجامع (الى عبدالله الطيب) بعد القاء خطبة ساخنة في المصلين يكون قد ذكر فيها الناس بأن الله قد أعد للمؤمنين من عباده جنة عرضها السموات والأرض وهي بالطبع أجمل بما لا يقاس من زهرة الدالي.

فقد أنصت المصلون بشرود الى حديث الفقيه وقالوا فيما بينهم: مسكين الفقيه، لقد حرمه الله من نعمة البصر ولهذا فلا لوم عليه

ومن الجدير بالملاحظة ان نومئ الى اندغام ثان بين الجسد والدين والسياسة. ففضلا عن الخلفية التاريخية والحضارية التي تحيل على الايطاليين والانجليز والملكية والاستقلال، فاننا نرى أن شخصية الشاويش عبدالله بتناقضاتها الكثيرة ترمز الى صلة شارع «سيدي عمران» والمدينة العتيقة، ومن ورائها البلاد بكاملها، بأعوان الأمن.

في هذه العلاقة تختزل العلاقات جميعا بين الجلاد والضحية، بين الغاصب والمغتصب حتى تستنفد كل سماتها وتستحضر كل جوانبها. والملاحظ أن الكاتب قد تفنن في الانعطاف على هذا النموذج الضروري للسير العادي لحياة الناس، والمكروه من قبل الجميع، والمؤدي الى بعض من توازن صعب.

لهذا عمد الى تكرار هذا الانموذج تكراره لاستدعاء الجسد، حتى بدت السياسة ومقتضياتها تميمة أخرى يضيفها أسلوبه، كما تضيفها أغراضه، الى مستلزمات الفن القصصي.

ولهذا نجنح الى الالحاح على أن كلا من «ليالي نجمة» و«الجريمة» مصنف في السياسة، او قل هو رواية سياسية بكل ما تحمل اللفظة من معاني الثورة على الظلم، ورفض نقائص دولة الاستقلال ومناهضة الرجعية والتخلف. ولهذا تلبث موصولة بكيفية مباشرة بالمجتمع بنية ومواضيع وتصورات.

ولقد اجتهد خليفة حسين مصطفى في الجمع بين السياسة والدين والجنس جمع تكامل وانسجام، حتى ان القارئ كثيرا ما يفاجأ بصفحات كاملة تضرب بسهم في هذه الوجهات الثلاث دون أن يتمكن من اعادتها على وجه الدقة الى واحدة منها

في حيز الجمع هذا تكمن استراتيجية المسكوت عنه، هذه التي صادرنا عليها لدى مفتتح هذا القسم. فهي سبيل أثيرة عند الكثير من الكتاب العرب والاجانب، بل لعلها أضحت درجة لدى الغربيين على وجه الخصوص، بها يتوسل الى استقراء خفايا الظاهر، واليها يستند في تبيين النصوص الجيدة اجتماعيا. فهي

خفية خفاء المدينة المتوارية خلف أزقتها.
من هذه الوجهة يمكن ان نصرح بأن كاتبنا قد نجح أيما نجاح اذ سلط السياسي على الجسدي والجسدي على الديني مستثيرا ملكات متوارية لدى الكائن البشري هذا المعقد أبدا.
واننا اذ نؤكد حسن تناول هذه الاضلاع الثلاثة بحيث لا يغلب الاهتمام بواحد منها على الاثنين الآخرين. فإننا نجنح الى تأكيد أمر لا نحسبه يغيب عن جمهور المتأدبين. ويتمثل في ان الكتابة، والكتابة القصصية على وجه التحديد، هي التي تتيح هذا المزج بين عناصر المسكوت عنه... وتتيح للمتقبل تأويل أسرارها وفتح مغاليقها، بالجمع الذكي بين النص والمرجع.
إن الكتابة هنا تصبح بديلا للمجابهة والمعابثة وتبديد القداسة. فلقد وفقنا عبر مواطن كثيرة في «ليالي نجمة» خاصة، ثم في «الجريمة»، على التدرج الذي أفضى بخليفة حسين مصطفى الى اختراق الجسد والسلطة وأدى الى ممارسة الكتابة.
فهل يغيب عنا أن الكتابة قد اصبحت اليوم موئل القداسة كلها أو قل إنها قد اكتسبت قداسة جديدة بدحض القداسات القديمة جميعا والتأسيس لبديل ينهل منها، ويتخطاها.
الرواية من هذا المنظور لا تحاكي الحياة، إنها بديل للحياة، والنص لا يحاكي المرجع إنما يصبو الى تجاوزه والعمل على استحداث أنظمة جديدة داخله.
كتابة الرواية مطية الى اختراق السائد وتحريك الثابت والخروج على المستقر باندغام المحرمات الثلاثة في محظور واحد، يعيدنا الى التساؤل عن بنية المجتمع العربي القائمة على ايمان أصلي عميق بوجوب الفصل بين الرجل والمرأة! وهل مجتمعاتنا في منتهى المطاف إلا امتداد للمجتمع القديم، مجتمع «ألف ليلة وليلة»، تستعيده الرواية أولا لانعطاف عنوانها عليه، وتستعيده ثانيا لمحاورتها البنية المجتمعية الآنية والسعي الى التعامل الذكي معها، وتستعيده ثالثا لرغبتها الدفينة في استحداث تنويعات شعرية مختلفة على أنموذج أصلي واحد.
وفي زعمنا فان خليفة حسين مصطفى قد نجح في استكشاف هذه الطبقات بكيفيات متفاوتة تنعطف عليها في مستويات ثلاثة:
أ – مستوى الأسلوب الذي تفنن الكاتب في الكثير من مواطنه تفننا لافتا، فجعل من الرواية وهي النسيج النثري المحكم نسقا خاصا حذا به حذو الشعر المفعم صورا وبنيات تخيلية شتى.
ب – مستوى السرد الذي جعل الروافد جميعا تسير بكيفيات متراكبة، بحيث يستحضرها الحدث، وتحيل عليها الشخصية، وتنطلق منها الرؤية العميقة المتحكمة في الحكي.
ج – مستوى المعنى هذا الذي يغوص في قضايا المجتمع الليبي الأسرية والاجتماعية والعقائدية والسياسية في عهد الاستعمار الايطالي، ثم عند بداية الاستقلال، يجلو غوامضها، ويكشف ما توارى منها خلف أستار الإلف والعادة.
وهل المجتمع الليبي من هذا المنظور إلا صورة للمجتمعات العربية تستحضرها وتختزلها وتحيل عليها؟ لهذا، ومن هذه الزاوية فان الدلالة في روايتي خليفة حسين مصطفى دلالة متعددة كثيرة، بل هي دلالات متشعبة آخذ بعضها برقاب بعض.
من طموح هذا البحث أن ينشئ استفهامات حول بنية المجتمع الليبي، في الفترة التي تتناولها النماذج الروائية، وأن يحاول الاحاطة بسمات السرد من خلال منظومات سردية مختلفة. هي منظومة ابراهيم الكوني الحداثية الضاربة بسهم في التجارب العالمية، ومنظومة أمين مازن الموصولة بتصورات السيرة الذاتية العربية التقليدية خاصة، ثم منظومة خليفة حسين مصطفى ذات الطابع التقليدي الذي يتوق الى تصوير ما يحدث في المجتمع.
إننا إزاء منظومات مختلفة، تتبنى تصورات نظرية متباينة، وتستند الى قوانين سردية بعضها تقليدي صرف. وبعضها وسيط، وبعضها يتوق الى الحداثة وما بعدها.
ولقد رمنا في شأنها الإلحاح على قواعد إحالاتها المرجعية أي الى ما به تحدث بنيات سردية داخلية نسعى الى التدليل على انسجامها مع البنية الاجتماعية المسندة اليها بسبب عملية الجدل المستمرة بين النص الأدبي والواقع الاجتماعي والأيديولوجي من ناحية أخرى».
وفي امكاننا في هذا السياق– الذي اخترنا– أن نحتفظ بثلاث ملاحظات أساسية، تتعلق بالروائيين الذين أخضعنا شطرا من مدوناتهم للنظر.
فمدونة ابراهيم الكوني تكشف عن بنية دائرية لا مستهل لها ولا نهاية، فكأنها البنية المطلقة التي تبتدع مكانا وزمانا اسطوريين، هما غير المكان والزمان الهندسيين. وتتوق الى وصل عالم الغيب والشهادة، والجمع بين ممالك الانسان والحيوان. والجماد، في بنية تخييلية واحدة منسجمة مع مجتمع الطوارق، والبنية الصحراوية التي يستند اليها ويتحرك ضمن حدودها. لهذا كانت روايات الكوني غير متناهية، يفتح بعضها على البعض الآخر.
فهي مدونات طويلة ، تنتمي الى ما يعرف عند الغربيين «بالرواية النهر»(٣١)، وهو شكل من الروايات كان شائعا في نهاية القرن التاسع عشر، ثم عاد اليه المبدعون الآن بعد أن تناسته الذائقة

الأدبية خلال عقود متتالية. وانه من المفيد هنا أن نلاحظ ان الكوني يجدد صيغا في السرد العربي القديم معروفة (٣٢) بتقديمه بنيات منفتحة على بعضها البعض وشخصيات قصصية تواصل أعمال بعضها البعض، ومواضيع تتكرر بكيفيات لا تعدو ان تكون تنويعا على معنى الحرية، في اطار من الخوارق والعجائب والواقع السحري الذي لا يعدو أن يكون واقع الصحراء برمالها، وتجاويفها ومائها النزر القليل، وسمائها المتقلبة الغضوب.

ومدونة أمين مازن، التي تتبنى شكل السيرة الذاتية، تعتمد بنيتين احداهما منفتحة، والأخرى منغلقة، تتماشى الاولى مع المجتمع القروي حديث العهد بالمدينة والتنظيم العمراني، بينما تكون الثانية أكثر انسجاما مع بنية المدينة والتنظيم العمراني، وتكون أكثر انسجاما مع بنية المدينة السائرة نحو التعقيد. ونعتقد أن دارس «مسارب» أمين مازن سرعان ما يكتشف أنها تسير به من البيداء، أو من مشارف الصحراء، الى طرابلس في خط متعرج غير هندسي. فلعل تلميحات، وأوصافا، وبنيات في السرد بعينها تجعله في مجال وسط بين البنية المنفتحة تمام الانفتاح، والبنية المنغلقة تمام الانغلاق. ولاشك ان بنية «السيرة الذاتية»، التي يكون فيها الانسان مدار الأمر كله. قد أكسبت هذا النص الكثير من ثباته ووضوحه، خاصة ان الخيارات التقليدية التي يأخذ بها «أمين مازن» قد جعلته أميل الى تبني المواقف الواضحة. والاحكام القيمية الدقيقة(٣٣). لهذا نغلب أن تكون منظومته السير ذاتية اكثر انسجاما مع رؤية مترددة هي رؤية وسط بين مجتمعين بدوي وحضري، وبنيتين صحراوية ومدنية، ومعمارين- في نهاية المطاف- قروي وحضري.

أما خليفة حسين مصطفى فقد اعتمد داخل مدونته الروائية، «ليالي نجمة» و«الجريمة» رؤية موغلة في اقتباس البنية المدنية، بتعرجاتها، وتشعب أزقتها وتشابك العلاقات داخلها، واختلافها عن الرؤية الصحراوية والرؤية القروية العشائرية. فالصحراء تستند الى النهائي، بينما تستند المدينة الى المحدود، والقرية تقوم بغير الهندسي بينما تبنى المدينة على الهندسي المسدود. ثلاثة أنظمة متباينة تفضي الى ثلاث بنيات متباينة أيضا، تصدر منها، وتتمثلها وتحيل عليها. وهي جميعا تسير في خط مختلف عن المستقر لدى النقاد في شأن مسارات الرواية المصرية (٣٤) او الرواية التونسية مثلا(٣٥).

ويعنينا ههنا ان نسجل الاختلاف الواضح بين البنية التي تأخذ بها نصوص ابراهيم الكوني ومجمل النماذج الروائية العربية المستقرة مشرقا ومغربا. فهو نسيج وحده، ولعله يقتضي منا مزيدا من التأني نخصصه له في مقال آخر.

الهوامش

١ - وجوه الائتلاف ووجوه الاختلاف بين الرواية العربية والرواية المكتوبة بالفرنسية في تونس، بحث ناقشناه في كلية الآداب بمنوبة يوم ٩ يونيو ٢٠٠٤ في اطار دكتوراه الدولة، تحت اشراف الدكتور محمود طرشونة، وقد شاركت في مناقشته لجنة مكونة من الاساتذة: منصور قيسومة والهادي خليل ومحمد الباردي وحبيب صالحة.

٢ - نذكر خاصة دراسة كانت قد صدرت سنة ١٩٩٤ عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ببيروت، تحت عنوان «مقالة في الروائية».

٣ - صبري حافظ، «جماليات الحساسية الجديدة والتغيير الثقافي»، مجلة فصول، الجزء٢، المجلد٦، العدد٤ سنة ١٩٨٦.

٤ - الملاحظ ان الكوني يعيش متنقلا بين عواصم اوروبا الشرقية وقد ترجمت نصوصه الى عديد من اللغات المعروفة.

وقد نشر ابراهيم الكوني مدونة واسعة، من أهم وحداتها:

الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة ١٩٧٤/ جرعة دم١٩٨٣/ شجرة الرتم ١٩٨٦/ البئر، الواحة، اخبار الطوفان الثاني، نداء الوقواق (رباعية الخسوف) ١٩٨٩/ التبر ١٩٩٠/ نزيف الحجر١٩٩٠/ المجوس (رواية في جزءين) ١٩٩٢/ خريف الدرويش ١٩٩٤/ الفم١٩٩٤/ السحرة ١٩٩٤/١٩٩٥/ فئة الذؤان١٩٩٥.

٥ - تقع التبر في جزء واحد، لا يتجاوز ١٦٠ من الطبعة الثالثة، دار التنوير للطباعة والنشر ١٩٩٢.

٦ - تقع رواية الخسوف في اربعة أجزاء، وهي على التوالي: البئر- الواحة- اخبار الطوفان الثاني- نداء الوقواق. وتتجاوز جميعها الألف صفحة، دار التنوير/ تاسيلي للنشر ١٩٩١.

٧ - وهو: «أبلق، رشيق، ممشوق القوام، نبيل، شجاع، وفيّ ص٨.

٨ - العهد القديم، سفر الجامعة، الاصحاح الثالث.

٩ - نضيف اليها قولة من سفر الامثال وردت صفحة ٢٣، واخرى لسوفوكليس ص٦١، واخرى من ٧١، وآية من القرآن الكريم، وأخرى لجلال الدين الرومي ص١٠١.

١٠ - التبر، ص٣٢.

١١ - Paratextes

١٢ - بمثابة خاتمة، البئر ص٢١٥.

١٣ - الواحة ص٢٩٤.

١٤ - انظر صبري حافظ القصة العربية والحداثة، دراسة في آليات تغيير الحساسية الأدبية، سبق ذكره (انظر خاصة النقطة السادسة في بداية المقال: الحساسية الجديدة... دلالات المصطلح وآفاقه).

١٥ - الواحة ص٥.

١٦ - التبر ص٧.

١٧ - أو فاعلا قصصيا.

١٨ - تصور اسطوري عن البداية: Cosmogonie

١٩ - على سبيل المثال لا الحصر... ما حدث ص٢٠٠ بعد انتحار «زارا» في البئر هروبا من الاقتران بـ«أمغار»

٢٠ - الوعل البري في براري الجنوب الليبي.

٢١ - مسارب، أمين مازن، مطابع الثورة العربية، طرابلس ١٩٩٨.

٢٢ - انظر كتاب سيرة الغائب، سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب «الايام» لطه حسين، كري المبخوت، دار الجنوب، تونس ١٩٩٢ (خاصة من صفحة ٩ حتى صفحة٣٢).

٢٣ - مسارب، جIII ، ص١٢ (اشارات).

٢٤ - مسارب، جI ص١٤.

٢٥ - مسارب جI ص٥.

٢٦ - مسارب جII ص٥.

٢٧ - مسارب جIII ص٣.

٢٨ - ليتلي نجمة، خليفة حسين مصطفى الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس ١٩٩٥.

٢٩ - الجريمة خليفة حسين مصطفى، الدار الجماهيرية ١٩٩٢.

٣٠ - انظر بداية مقال صبري حافظ سالف الذكر «القصة العربية والحداثة، دراسة في آليات تغيير الحساسية الأدبية».

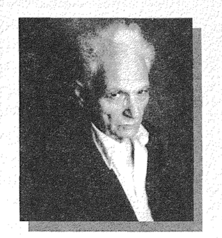
٣١ - Roman fleuve .

٣٢ - مدونة «الف ليلة وليلة» خاصة.

٣٣ - نرى ذلك في استناده الى نماذج من الشعر العربي القديم مثلا: المعري، المتنبي.

٣٤ - انظر صبري حافظ، المقال سالف الذكر.

٣٥ - انظر صلاح الدين بوجاه، وجوه الائتلاف ووجوه الاختلاف في الرواية العربية والرواية المكتوبة بالفرنسية في تونس (بحث مرقون/ كلية الآداب منوبة).



جاك دريدا في حوار أخير:

«إنني في حرب على نفسي»

أجرى الحوار: جون بيرنبوم
ترجمة: محمد ميلاد*

توقفت رحلة جاك دريدا التي بدأها بالقرب من الجزائر العاصمة سنة ١٩٣٠، يوم السبت صباحا ٩ أكتوبر ٢٠٠٤ في باريس على إثر مرض عضال. وبموته لم تفقد الثقافة الفرنسية الفيلسوف المقروء أكثر منه في العالم والمثير للجدل فحسب بل أحد آخر شهود جيل كامل أثر بصورة عميقة في المشهد الثقافي الذي يضمّ أسماء كبرى مثل فوكو ودولوز وبورديو.

درّس دريدا بصورة اساسية في السوربون وفي دار المعلمين العليا وفي معهد الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية (EHESS)، باريس. وقد نشر على وجه الخصوص في الغراماتولوجيا (علم الكتابة) مينوي، ١٩٦٧، (Schibboleth) ، من اجل بول سيلان (غاليليه، ١٩٨٦)، أطياف ماركس (غاليليه، ١٩٩٣). يمكن وصف كل مساره الفكري بأنه حوار بلا نهاية وبلا تنازل مع الميتافيزيقا الغربية، وبأنه «تفسير» لا يعرف الملل في تعاطيه مع ذلك التقليد الفلسفي الذي ما انفك يسائل تصوّراته. جنّد الطاقة التدميرية للأدب والفنون التشكيلية والتحليل النفساني فظل اسمه مرتبطا بثورة فكرية تسمّى «التفكيك». صدرت اعماله الحديثة عن منشورات غاليليه: دراستان تتأملان في ما بعد الحادي عشر من سبتمبر: المارقون (voyous) و«مفهوم» الحادي عشر من سبتمبر (مع ي. هابرماس) ومجموعته الرشيقة التي تضم نصوصا توديعية للأصدقاء الراحلين (لفيناس، بلا نشو...)، وعنوانها: «فريدة هي في كل مرة، نهاية العالم»، وكذلك الجزء الذي يشكّل مقدمة كتابه «الحُملان- حوار لا ينقطع: بين لا نهايتين- القصيد»: Beliers. Le Dialogue initerrompu: entre deux infinis le poeme وهو مخصص لموت أشخاص محبوبين ولما يسميه دريدا بـ« كوجيتو الوداع، تلك التحية التي لا رجعة بعدها».

* مترجم وشاعر من تونس.

وحده كان عليما

قبل بضعة أيام من نشر هذا الحوار لأول مرة (جريدة لوموند ١٩ أوت ٢٠٠٤)، كان جاك دريدا جالسا في طرف الطاولة، في منزله الكائن بري– اورنجي (Orangis-Ris، في الضاحية الباريسية. وكان يقرأ الصياغة النهائية، عن كثب والقلم في يده بكل يقظة ورصانة، هاتين الصفحتين اللتين تميزانه واللتين شحذتهما الظروف بشكل خاص. يريد ان يعرف اذا تمت ازالة هذه الصيغة أو تلك من تلك الصيغ التي أتفق على استبعادها ويسأل: «هل تدرك الاشكاليات المدوخة التي تسترجعها هاتان الكلمتان؟» كانت نظرته مفعمة بغضب حنون، سريع العطب ومبالغ فيه في آن واحد. وكان يُشهد زوجته مارغريت التي لولاها لما تمّ أيّ شيء.

في هذا الحوار الذي أُجري معه في باريس ٢٠٠٤ ، حرص دريدا على ذكر المرض.

هل كان يستشعر بأن ذلك سيكون للمرة الأولى والأخيرة في نفس الوقت؟ يمكن ان نعتقد ذلك لفرط ما كانت كل وقفة قاسية، بالنسبة إليه. وبعد أن أكمل اعادة قراءته للمرة الاخيرة، جاء التعهد بالوفاء: ولن يتمّ بعد ذلك تغيير فاصلة واحدة. وهكذا كان من الممكن للفيلسوف أن يمضي قرير العين: في فترة بعد الظهر من نفس ذلك اليوم، كان عليه أن يستقل الطائرة نحو البرازيل حيث ستُعقد ندوة عالمية على شرفه. ووسط الحقائب المفتوحة، توقف لحظة ليجلس هامسا: «الأمر المؤكّد– هو حقيقة ان ما سيقرؤه الناس هو انني أقاوم الموت بصعوبة أو أنني قد متّ بالفعل».

فهمنا الأمر على انه استفزاز. فلا أحد من حوله كان يصدّق ذلك.

وعند عودته بعد اسبوع من ريو دي جانيرو، تسلّم الحوار مثلما تمّ، نشره. وقد أسرّ جاك دريدا في عديد المناسبات الى اقربائه انه كان سعيدا ومحزونا بسبب ذلك، فقد قال متحسّرا ومبديا اعتراضه على قبول تكذيبات أصدقائه: «في الأمر ما يشبه البيانات عن الموتى c'est necrologique» فردّ أصدقاؤه: «كلاّ، يا جاك، الأمر لا يعدو أن يكون علامة، وهي علامة حياة». وبالفعل، اذا استمعنا اليوم مرة أخرى الى الشريط الصوتي الذي سجّل كلامه، ما سنسمعه هو صوت دريدا سليما، يشبه نَفْسَه، مرحا وناعما، مفعما طاقة وحياة؛ يبدو أنه كان وحده عليما.

– لم يسبق أن كان حضورك بمثل هذا الوضوح منذ صائفة العام ٢٠٠٣. فأنت لم تصدر العديد من الأعمال الجديدة فحسب بل إنك جُلت عبر العالم كي تشارك في الندوات العالمية المنظّمة حول أعمالك– من لندن الى كوامبرا Coimbra مرورا بباريس كما انك تسافر هذه الأيام الى ريو دي جانيرو. كما خُصص لك فيلم ثانٍ (دريدا، من اخراج آمي كوفمان وكيربي ديك، بعد الفيلم الأول الرائع: مع العلم أن دريدا Derrida D'ailleurs الذي أنجزته صفا فتحي سنة ٢٠٠٠). وخُصصت لك الكثير من الأعداد من بعض المجلات مثل ماغزين ليتريير وأوروبا على وجه الخصوص كما أفردت لك كراسات هيرن Cahiers de l'Herne جزءا من أجزائها وكان غنيا بوجه خاص من حيث النصوص غير المنشورة التي ستصدر في الخريف. النشاط غزير في سنة واحدة، ومع ذلك فلا سرّ لديك، إنك...

* لتبُح بالأمر، إنني مصاب بمرض على جانب من الخطورة، تلك حقيقة وإنني أخضع لوسائل علاجية رهيبة. لكن لنترك ذلك جانبا، إذا شئت، فلسنا هنا من أجل تقرير صحي– عامّ او سرّي...

– فليَكُنْ. لكن لنعد في مدخل هذا الحوار الى أطياف ماركس Spectres de Marx (غاليليه، ١٩٩٣). وهو عمل حاسم وكتابٌ يوقع مرحلة معينة، مخصص بأكمله لمسألة تتعلق بالعدالة

من أعمال دريدا المعرّبة:

– «الكتابة والاختلاف»، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ١٩٨٨.

– «صيدلية افلاطون»، ترجمة كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٨.

– «وكأن نهاية العمل كانت في أصل العالم»، نص المحاضرة التي ألقاها في المجلس الاعلى للثقافة المصرية، فيفري ٢٠٠٠، ترجمة انور مغيث ومنى طلبه. (الكرمل)، فصلية ثقافية، رام الله– فلسطين، العدد ٦٥، خريف ٢٠٠٠.

– «ما الذي حدث في حدث ١١ سبتمبر»، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣.

– «أحادية لغة الآخر»، ترجمة عزيز توما وابراهيم محمود، دار كتابات، بيروت– لبنان (قيد الطبع).

في المستقبل ويُستسهَلَ بهذه الفاتحة الملْغزة:

«أحدُهُم أي أنت أو أنا يتقدم ليقول: اريد أن أتعلم فن العيش أخيرا». بعد أكثر من عشر سنوات أين وصلت اليوم بشأن هذه الرغبة في «فن العيش»؟

• الأمر يتعلق على وجه الخصوص بـ«أممية جديدة» وهو عنوان فرعي وفكرة محورية للكتاب. ومن وراء «المواطنية العالمية» cosmopolitisme ومن وراء «مواطن العالم» والدولة القومية العالمية الجديدة، يستبق هذا الكتاب كل الضرورات العاجلة «ذات النزعة العالمية المغايرة» قد يفرض علينا كما كنت أقول سنة ١٩٩٣ عددا كبيرا من التحولات في القانون الدولي وفي المنظمات التي تسيّر نظام العالم (صندوق النقد الدولي ومنظمة التجارة العالمية ومجموعة الثماني، إلخ. ومنظمة الامم المتحدة بالخصوص التي لابد من تغيير ميثاقها في الأقل وتكوينها ومكان اقامتها أولا- أي أبعد ما يكون هذا المكان عن نيويورك...)

أما بخصوص القاعدة التي ذكرتها «تعلّم فنّ العيش في الأخير» فقد خطرتْ لي بعد أن أنهيت الكتاب. وهي تلعب أولا، لكن بجدّ بمعناها المشترك. فتعلُّمُ فن العيش يعني النضج والتربية أيضا. ومخاطبةُ أحد الناس لتقول له: «سأعلّمك فن العيش» أحيانا بلهجة متوعّدة يعني انك تقول له سأكوّنك، بل أروّضك، ثم إن اللّبس في هذا اللعب يهمني أكثر، هذا التأوه ينفتح أيضا على مساءلة أكثر صعوبة وهي: هل ان العيش من الأشياء التي يمكن تعلمها؟ وتدريسها؟ هل من الممكن أن نتعلم بواسطة الاختصاص discipline أم عن طريق التدرّب، عن طريق التجربة أم التجريب، كيف نَقْبل بالحياة بل كيف نؤكدها؟ ينعكس عبر الكتاب بأسره صدى هذا الانشغال بالموروث وبالموت. وهو انشغال يؤرق كذلك الأولياء وأطفالهم: متى ستصبح مسؤولا؟ كيف ستجيب في النهاية عن أمر يهم حياتك ويهم اسمك؟

وفيما يخصني- للاجابة دون مواربات على سؤالك- فإنني لم أتعلم أبدا فن العيش.؟ الأمر غير مطروح البتة! فتعلّم فن العيش يفترض ضمنيا تعلّم الموت وأن يُدمج المرء في حسابه لقبول ذلك، حالة الموت المطلق (دون نجاة ودون بعث ودون خلاص [على يد المسيح]- ولا يصح الأمر بالنسبة الى الذات بل بالنسبة الى الآخر كذلك. ومنذ افلاطون لا يزال الأمر الفلسفي القديم قائما: حقيقة التفلسف تعني أن نتعلم كيف نموت.

إنني أعتقد بهذه الحقيقة دون الخضوع لها، وبصورة متناقضة. لم اتعلم القبول بالموت، كلنا أحياء مع تأجيل الموت (وينطبق التأكيد من وجهة النظر الجيوسياسية لكتاب أطياف ماركس- في عالم لا متكافئ أكثر من أي وقت مضى- على مليارات الأحياء، سواء أكانوا من البشر أم لم يكونوا، وقد مُنع عنهم- بالإضافة الى «حقوق الانسان» الأساسية التي ترجع الى قرنين من الزمن والتي تغتني بلا انقطاع - حقّهُم أولا في حياة جديرة بأن تُعاش). لكنني أظل غير قابل للتربية بالنسبة الى الحكمة المتعلقة بتعلم الموت. لم أتعلّم بعد ولم أكتسب أي شيء بهذا الصدد. وزمن وقت التنفيذ يضيق بشكل متسارع. ولا يعود ذلك الى مجرد كوني وريثا مع آخرين لعديد الأشياء الحسنة أو الرهيبة: ففي كثير من الاحيان، بحكم ان معظم المفكرين الذين أجد نفسي مُلحقا بهم قد ماتوا، يتم التعاطي معي بوصفي الباقي على قيد الحياة: survivant أي الممثل الأخير لـ«جيل» هو جيل الستينيات اجمالا؛ وهو أمر وإن لم يكن صحيحا تماما، فهو لا يوحي إليّ باعتراضات فقط بل بمشاعر تمرّد ممزوج بشيء من الكآبة. وبما ان بعض المشاكل الصحية علاوة على ذلك اصبحت ملحة، فإن مسألة البقاء او التأجيل التي سكنتني تماما على الدوام، في كل لحظة من لحظات حياتي، بصورة ملموسة ودون كلل، تتلوّن اليوم بلون آخر.

لقد اهتممت دائما بهذه المبحثية thematique الخاصة بالبقاء الذي لا ينضاف معناه لفعل العيش او فعل

عندما يطلب منيّ التخلي عما ساهم في تكويني وعمّا أحببت الى حد بعيد فكأنما يُطلب منيّ أن أموت

الموت. فالبقاء شيء أصلي: والحياة تعني البقاء. إن البقاء بالمعنى الشائع يعني مواصلة الحياة لكن كذلك الحياة بعد الموت. وبصدد الترجمة يشدّد فولتر بنجامين على التمييز بين البقاء بعد الموت من جهة uberleben مثلما يمكن لكتاب ان يعيش بعد موت مؤلفه او طفل ان يواصل الحياة بعد موت الوالدين وبين مواصلة الحياة من جهة أخرى . fortleben living on كل التصورات التي ساعدتني على العمل ولا سيما تصور الأثر او تصور الطيفي spectral كانت مرتبطة بـ«البقاء» بوصفه بعدا بنائيا. فهذا البعد لا ينحدر من فعل العيش أو فعل الموت. وهو لا يعدو أن يكون «المأتم الأصلي» وهذا الأخير لا ينتظر الموت الذي يعتبر «فعليا».

- قد استعملت كلمة «جيل» وهو مفهوم دقيق الاستخدام، يتكرر في كتاباتك فكيف يتم تحديد ما ينتقل من جيل الى جيل بالنسبة إليك؟

* انني استخدم هنا هذه الكلمة بصورة فضفاضة تقريبا. يستطيع المرء ان يكون معاصرا و«خارج التاريخ» بالنسبة الى جيل سابق او جيل قادم. وحقيقة ان يكون المرء وفيّا للذين ينتسبون الى «جيلي» وأن أنصّب نفسي حارسا لتراث متمايز لكنه مشترك ذلك يعني شيئين: أولا التمسك بوجه الاحتمال- ازاء كل شيء وازاء الجميع- بمقتضيات متفق عليها بدءاً بلاكان الى ألتوسير ومرورا بلفيناس وفوكو وبارط وديلوز وبلانشو وليوتار وسارا كوفمان... الخ!

دون ذكر العديد من المفكرين الكتّاب والشعراء والفلاسفة أو المحللين النفسيين الاحياء لحسن الحظ الذين كنت وريثهم ايضا، وآخرين بلا ريب من الخارج وهم أكثر عدداً وأحياناً أكثر قرابة.

إنني أشير هنا من خلال الكناية metonymie الى جبلّة ethos للكتابة والتفكير، عنيدة بل غير قابلة للفساد incorruptible (تلقبنا هيلين سيكسو Helene Sixous بـ«غير القابلين للفساد»)، ودون تنازل بالنسبة الى الفلسفة، وهي لا تستسلم لعملية التخويف مما قد يفرضه علينا الرأي العام ووسائل الاتصال أو الاستيهام الخاص بجمهور القراء ذي التأثير المُرهِب، من تبسيط وكبت. وذلك ممّا يفسّر الميل الصارم للتجويد raffinement والمفارقة والصعوبة المنطقية [للجمع بين رأيين متعارضين aporie]

هذا التفضيل يبقى كذلك ضرورة. وهو لا يجمع فقط الاسماء التي ذكرتها بصورة اعتباطية تقريبا أي بصورة غير عادلة بل كذلك الوسط الذي كان يدعمهم. كان الامر يتعلق بنوع من العهد الذي قد انقضى وقتياً وليس بهذا الشخص او ذاك وحسب. فلابد من انقاذ ذلك او احيائه من جديد بأي ثمن. وهذه المسؤولية اليوم مسؤولية عاجلة وهي تستدعي حربا لا تلين على الرأي الجامد Doxa وعلى الذين اصبحنا نسميهم بالـ«مثقفين الاعلاميين» وعلى الخطاب العام الذي تحدد شكله السلطات الاعلامية المحتكرة بدورها بين أيدي مجموعات اللوبي السياسي- الاقصادي التي تهيمن في الغالب على قطاع النشر وعلى المجال الاكاديمي كذلك؛ في الاوساط الاوروبية والعالمية دائما بطبيعة الحال. المقاومة لا تعني وجوب تحاشي وسائل الاعلام. بل يجب، عندما تتوفر الامكانية، تطوير هذه الوسائل ومساعدتها على التنوع وتوظيفها من اجل تلك المسؤولية.

مثلما أحب الحياة وأحب حياتي فإني أحب ما قد شكّلني والذي تمثل اللغة مجاله الحيوي نفسه

وفي الوقت نفسه، لا يجب أن ننسى أن في ذلك العهد «السعيد» لا شيء حقا قد كان يخدم المصالحة. كانت الاختلافات والخلافات على اشدها في ذلك الوسط الذي يمكن نعته بأي شيء ما عدا أن يكون متجانسا مثل ما قد يمكن جمعه على سبيل المثال تحت تسمية بلهاء من نوع «فكر٦٨» الذي غالبا ما يهيمن اليوم الشعار mot d'odre الخاص به وعنصر التهمة chef d'accusation على الصحافة وعلى الجامعة. غير ان هذا الوفاء- وان اتخذ احيانا شكل الخيانة والانزياح، لابد من الوفاء لتلك الاختلافات، أي مواصلة المناقشة. إنني فيما يخصني أواصل المناقشة- على سبيل المثال مع بورديو، لا كان، ديلوز، فوكو الذين يهمونني دائما اكثر بكثير من أولئك الذين تتهافت الصحافة عليهم اليوم

(مع بعض الاستثناءات بطبيعة الحال). إنني أحافظ على هذا السجال حيا لكي لا يصبح مسطحا او ينحدر الى الاساليب التحقيرية.

ما قلته عن جيلي صالح بطبيعة الحال بالنسبة الى الماضي من التوراة الى افلاطون وكنط وماركس وفرويد وهيدغر، إلخ. لا أريد أن اتخلى عن أي شيء، لا يمكنني ذلك. أنتَ تعلم ان تعلّم فن العيش مسألة نرجسية دائما: نريد أن نعيش ما استطعنا سبيلا، نريد أن ننجو وأن نثابر وأن ننميّ كل تلك الأشياء التي- وان اصبحت في غاية الضخامة والقوة بالنسبة الى الذات- فهي تنتمي مع ذلك الى هذه «الأنا» الصغيرة، وهي أشياء تطغى على هذه الاخيرة من كل جانب.

عندما يُطلب مني التخلي عما ساهم في تكويني وعما أحببت الى حدّ بعيد فكأنما يُطلب مني أن أموت، في ذلك الوفاء ثمة نوع من غريزة الحفاظ على الوجود instint de conservation. إن التخلي مثلا عن صعوبة في الصياغة ، عن طيّة، عن مفارقة، عن تناقض اضافي لأن ذلك لم يُفهم بل لأن هذا الصحفي الذي لا يحسن قراءة هذا التناقض- بل انه لا يحسن قراءة عنوان الكتاب نفسه- يعتقد بأن القارئ أو المستمع لن يفهم أكثر وبأن النسبة المتابعة [في وسائل الاعلام] او مورد رزقه سيتأثران- كل ذلك يمثل بالنسبة لي بذاءة غير مقبولة. كأنما يُطلب مني أن أنحني وأن أخضع للاستعباد- او ان أموت لفرط البلاهة.

- قد ابتكرت شكلا وكتابة من أجل البقاء survivance تطابق ذلك التلهف على الوفاء. وهي كتابة الوعد الموروث والأثر الباقي trace sauvegardee والمسؤولية المفوّضة للآخر.

* لو كنت ابتكر كتابتي لجعلت من ذلك ثورة دائمة. في كل وضعية، يجب خلق صيغة عرض ملائمة واكتشاف الحدَث المتفرد واقامة وزن للمتلقي المتوقّع او المرغوب فيه؛ كما يجب الادعاء في نفس الوقت بأن هذه الكتابة ستحدّد القارئ الذي سيتعلم قراءة ذلك (وبالتالي سيتعلم «العيش»)، وهي كتابة لا عهد له بها من جهة أخرى. ويُؤمل أن يولد القارئ مجدداً وفق تحديد مغاير: وكمثال على ذلك، تلك التطعيمات التي لا لبس فيها للشعري poetique على الفلسفي أو بعض الأساليب لاستخدام الجناس homonymies وما لا يُبتُ في أمره وحيل اللغة- أي تلك التطعيمات التي يقرأها معظم الناس ملتبسة لكي يتبيّنوا الضرورة المنطقية بمعناها الدقيق. كل كتاب هو تربية [بيداغوجيا] موجهّة لتكوين القارئ. فالنتاجات الجماهيرية التي تجتاح الصحافة والنشر لا تكوّن القراء بل هي تفترض بصورة استيهامية قارئا مبرمجا مسبّقا، حتى انتهى بها الأمر الى تشكيل هذا المتلقي المتواضع الذي طرحته مسبّقا كمسلّمة. والحال ان انشغالي بالوفاء، مثلما تقول، في وقت يستلزم مني أن اترك أثرا ما، يجعلني لا أستطيع إلا أن أهيئ هذا الأثر لأي كان؛ بل انني لا أستطيع أن أوجهّه الى أحد ما بشكل خاص.

في كل مرة مهما بلغت درجة وفائنا، نكون بصدد خيانة خصوصية الآخر الذي نتوجه اليه. وبالأحرى، عندما نؤلف كتبا ذات طابع عمومي جدا: لأننا لا نعرف القارئ الذي نتوجه اليه فإننا نبتكر ونختلق أطيافا، لكن ذلك ليس من ممتلكاتنا. تبتعد عنا كل تلك الاشارات سواءً أكانت شفهية أو مكتوبة وتشرع في التحرك بصورة مستقلة عنّا، مثلما هو شأن المَكَنات، وفي أحسن الحالات مثل الدّمى- إني أبيّن ذلك بشكل افضل في كتابي ورق المكنة Papier machine (غاليليه، ٢٠٠١)، عندما أسمح (بنشر) كتابـ«ي» (ولا أحد يجبرني على ذلك) فانني أصبح (الظاهر والمختفي) مثل ذلك الطيف المتعذر تأديبه الذي لم يكن قد تعلّم فن العيش مُطلقا. إن الأثر الذي أتركه يعني بالنسبة لي موتي الذي سيأتي أو موتي الذي قد حدث وأملي في أن يبقى بعدي. وليس الأمر توقا للخلود بل ان المسألة بنائية. أترك في مكان ما قصاصة ورق ثم أمضي وأموت: من المستحيل أن اغادر هذه البنية فهي شكل حياتي الدائم. كلما تركت شيئا ما يمضي، فانني أعيش موتي في الكتابة. المحنة القصوى: هي أن نخسر ما نمتلك دون أن نعرف بدقة الشخص الذي يُعهد إليه بالشيء الذي نتركه. من سيرث وكيف؟ هل سيكون ثمة ورثة؟ هذا سؤال يمكن أن نطرحه اليوم على أنفسنا أكثر من أي وقت مضى. وهو

يشغلني باستمرار.

زمن ثقافتنا القائمة على التقنية techno-culture قد تغيّر جذريا في هذا الصدد. قد تعوّد المنتسبون الى «جيلي» وبالاحرى الى الاجيال السابقة على ايقاع تاريخي معيّن: فكان يسود اعتقاد بأن هذا العمل او ذاك يمكن أن يبقى او ألاّ يبقى حيًا، تبعا لمزاياه مدة سنة او سنتين بل مثل أفلاطون مدة خمسة وعشرين قرنا. غير أن تسارع ضروب الأرشفة اليوم بل تسارع التلف والإبادة كذلك أشياء تغيّر بنية الموروث وزمنيته. أما بالنسبة الى الفكر فإن مسألة البقاء ستتخذ أشكالا غير متوقعة بالمرة.

في عمري هذا، أنا مستعد لأكثر الفرضيات تناقضا بهذا الشأن: وإني أحس في نفس الوقت، وأرجو أن تصدقني، بشعورين، فمن جهة سأقول معبرا عن ذلك مبتسما وبلا احتشام، إن الناس في الواقع لم يشرعوا في قراءتي وإن الأمر سيحظى بالظهور فيما بعد، عندما يتوفر حقاً الكثير من القراء الممتازين (ربما بضعة عشرات من العالم)؛ ومن جهة أخرى فلا شيء سيبقى على الاطلاق بعد خمسة عشر يوما أو بعد شهر على موتي، سوى ما يحفظه الايداع القانوني في المكتبة. أؤكد لك انني أؤمن بصدق وفي الوقت نفسه بهاتين الفرضيتين.

- في صلب ما تؤمله، توجد اللغة واللغة الفرنسية أولا. وعندما نقرؤك ، نحس في كل سطر بشدة شغفك بها. وفي كتابك أحادية لغة الآخر Le Monolinguisme de l'autre (غاليليه، ١٩٩٦)، ستذهب الى حدّ تقديم نفسك بتهكم بوصفك «آخر المدافعين عن اللغة الفرنسية والمعبّرين عنها»..

* وهي ليست ملكي رغم انها الوحيدة التي «أجدها» تحت تصرفي (ومع التحفظ أيضا!). تجربة اللغة ترتبط بالحياة بطبيعة الحال، وهي ترتبط بالموت إذن. ولا طرافة في ذلك. وقد جعلتْ مني الطوارئ يهوديا من يهود فرنسا في الجزائر المنتسبين الى الجيل المولود قبل «حرب التحرير»: وهذه كلها خصوصيات، ضمن اليهود بالذات وضمن يهود الجزائر أنفسهم. كما ساهمتُ في تحوّل عجيب لليهودية الفرنسية في الجزائر: فقد ظلّ والدو أجدادي قريبين جدا من العرب بواسطة اللغة والعادات... إلخ.

بعد صدور مرسوم كريميو decret Cremieux (1879) في نهاية القرن التاسع عشر، تَبَرجَز الجيل الموالي: فقد ربّتْ جدتي بناتها كما كانت تُربي البرجوازيات الباريسيات (حسب أفضل الاساليب المتبعة في الدائرة السادسة عشرة، وبتلقي دروس في البيانو...) رغم انها تزوجت سرا تقريبا في الساحة الخلفية لعُمديّة في الجزائر العاصمة بسبب حركة استئصال اليهود pogroms (في غمرة قضية دريفوس). ثم أتى جيل والديّ: وهو يتكون من القليل من المثقفين، ومن التجار بالأخص، سواء أكانوا من المتواضعين أم لم يكونوا، من بينهم أولئك الذين كانوا يستغلّون الوضعية الاستعمارية ليقوموا بالتمثيل الحصري للعلامات التجارية الكبرى في العاصمة: فبتهيئة مكتب صغير ذي عشرة امتار مربّعة، دون سكرتير، يمكن تمثيل كل «صابون مرسيليا» في افريقيا الشمالية- وإني هنا أبسّط الأمر قليلا.

مهما بلغت درجة وفائنا، نكون بصدد خيانة خصوصية الآخر الذي نتوجه اليه. وبالأحرى، عندما نؤلف كتبا ذات طابع عمومي جدا

ثم أتى جيلي (ومعظمه يتكوّن من المثقفين المنتسبين الى المهن الحرة والتعليم والطب والقانون... إلخ). وتحوّل كل هؤلاء تقريبا الى فرنسا سنة ١٩٦٢. أما أنا فقد انتقلت إليها قبل ذلك أي سنة (١٩٤٩). وفي عهدي أنا كانت قد بدأتْ- وفي كلامي شيء من المبالغة- الزيجات «المختلطة»، بصورة شبه مأساوية وثورية ونادرة وغير معلومة العواقب. ومثلما أحب الحياة وأحب حياتي فإني أحب ما قد شكّلني والذي تمثل اللغة مجاله الحيوي نفسه، تلك اللغة الوحيدة التي علّموني كيف أُعنى بها وهي أيضا الوحيدة التي يمكنني أن أقول إنني مسؤول عنها تقريبا.

لهذا توجد في كتابتي طريقة في تناول هذه اللغة لن أقول إنها شاذة بل هي عنيفة شيئا ما. فالحب عموما يمر عبر حب اللغة وهو ليس قوميًّ النزعة ولا محافظا،

لكنه يقتضي البراهين، ويقتضي التجارب. لا نصنع أي شيء باللغة فهي موجودة قبلنا وتبقى بعدنا. إذا ألحقنا باللغة شيئا، علينا أن نفعل ذلك بطريقة مُرهفة محترمين في اللااحترام قانونها الخفيّ. ذلك هو الوفاء غير الوفيّ: فعندما أغصبُ اللغة الفرنسية على شيء إنما اصنع ذلك باحترام، مُرهفٍ لما أعتقد أنه من أوامر هذه اللغة في حياتها وفي تطورها. إنني لا أقرأ دون أن أبتسم وأحيانا باحتقار أولئك الذين يعتقدون بأنهم يغتصبون دون حب في الحقيقة رسم الكلمات او النحو «الكلاسيكييّن» لفرنسية معينة، بهيئة صبيان لا يتجاوزون القذف السريع puceaxa ejaculation precoce ، بينما تشاهدهم اللغة الفرنسية العظيمة يفعلون ذلك وهي بعيدة المنال أكثر من أي وقت مضى، ثم تنتظر من سيأتيها. إنني أصف هذا المشهد المثير للسخرية بصورة قاسية نوعا ما في كتابي البطاقة البريدية La Carte postale (فلامريون، ١٩٨٨).

إن ترك آثار في تاريخ اللغة الفرنسية هو الذي يهمني. فأنا أحيا بهذا الشغف، إن لم يكن من أجل فرنسا فهو على الأقل من أجل شيء ما قد انصهر فيها منذ قرون. وأرى أنني اذا كنت أحب هذه اللغة مثلما أحب حياتي وأحيانا أكثر مما يحبها هذا الشخص أو ذاك من اصل فرنسي، فإنني أحبها كأجنبي قد تمت استضافته وقد تَمَلّك هذه اللغة بوصفها اللغة الوحيدة الممكنة بالنسبة إليه. فهي شغف ومجال للتنافس الدائم.

كل فرنسيي الجزائر يقاسمونني ذلك، سواءً أكانوا يهودا أم لم يكونوا. وكان القادمون من عاصمة الدولة الاستعمارية غرباء مع ذلك: بوصفهم مضطهدين ومعياريين ومناصرين للتسوية ودعاة للأخلاق. كان ذلك يشكل ثوبا خارجيا ومظهرا للتطبع habitus وكان يجب الخضوع. عندما كان يحل أستاذ من عاصمة الدولة الاستعمارية بنبرته الفرنسية، كان يُعتبر مدعاة للسخرية! من هنا تأتي روح التنافس الدائم: فليس لي سوى لغة واحدة، وفي نفس الوقت فإنني لا أمتلك هذه اللغة. وقد هيَّجتْ حكاية متفردة هذا القانون الكوني في داخلي: فاللغة لا تُمتلك، بصورة طبيعية وجوهرية. ويفسِّر ذلك استيهامات الملكية ونزعة التملّك والفرض الاستعماري.

- غالبا ما تجد صعوبة في أن تقول «نحن»، - «نحن الفلاسفة»، أو «نحن اليهود»، على سبيل المثال. لكن بقدر ما تنتشر الفوضى العالمية الجديدة، يقلّ تحفّظك شيئا فشيئا للقول: «نحن الأوروبيون». وقد سبق وأن قدّمت نفسك في كتابك الرأس الآخر L'Autre Cap (غاليليه، ١٩٩١) الذي ألفته في أثناء حرب الخليج الأولى بوصفك «أوروبيا، قديما، أو «صنفا من الخلاسيين الاوروبيين».

* سأذكّر بشيئين: أولا إنني أجد صعوبة بالفعل في أن أقول «نحن»، لكن يعرضُ لي قولُ ذلك. ورغم كل المسائل التي تعذّبني في هذا الشأن بدءاً بالسياسة الكارثية التي تمارسها اسرائيل- وتمارسها صهيونية معينة (ذلك أن اسرائيل لا تمثل في نظري الديانة اليهودية بقدر ما تمثل الشتات اليهودي diaspora وهي لا تمثل الصهيونية العالمية أو الاصلية التي كانت متعددة ومتناقضة، فثمة من جهة أخرى كذلك سلفيون مسيحيون يزعمون أنهم صهاينة أصليون في الولايات المتحدة الأمريكية. وقوة مجموعاتهم اللوبية مؤثرة أكثر من التجمع communaute اليهودي الأمريكي دون الحديث عن التجمع السعودي حسب التوجه المشترك للسياسة الأمريكية- الاسرائيلية)- واذن رغم ذلك كله ورغم العديد من المشكلات الأخرى التي لديّ مع «يهوديتي» فإنني لن أنكرها مطلقا.

سأقول دائما، في وضعيات معينة «نحن اليهود». هذه الـ«نحن» المؤرقة الى حدّ بعيد موجودة في صميم ما يشغلني أكثر من سواه في فكري أي فكر من سميته بشبه ابتسامة «آخر اليهود». وقد تكون الصفة اليهودية في فكري ما يقوله ارسطو بعمق عن الصلاة :(eukhe) إنها ليست بالصحيحة ولا الزائفة، وهي من جهة أخرى صلاة بالتمام. فلن أتردد إذن في وضعيات معينة في قول «نحن اليهود» وكذلك «نحن الفرنسيون».

ثم إنني منذ بداية عملي، أي عملي المتعلق بـ«التفكيك» بالأخص ظللت محافظا الى أبعد حد على حسّي النقدي بالنسبة الى المركزية الأوروبية، من حيث حداثة

صياغاتها عند فاليري وهوسرل او هيدغر على سبيل المثال. فالتفكيك عموما هو مشروع اعتبره الكثير- عن صواب- بمثابة ريبة بخصوص كل شكل من اشكال المركزية الاوروبية. وعندما يحدث اليوم أن أقول «نحن الأوروبيون»، يكون الأمر ظرفيا ومختلفا جدا. فكل ما هو قابل للتفكيك في التقليد الاوروبي لا يمنع في الحقيقة بسبب ما حدث في أوروبا وبسبب الأنوار وبسبب انحسار تلك القارة الصغيرة وجسامة مسؤوليتها التي سترعد ثقافتها (الكليانية والنازية والمجازر الجماعية وإبادة اليهود والاستعمار وإزالة الاستعمار... إلخ)، [لا يمنع] اليوم أوروبا وهي أوروبا جديدة لكن بنفس الذاكرة- في الوضعية الجيوسياسية التي هي وضعيتنا- من امكانية ان تتوحد (وتلك رغبتي على اية حال) في آن واحد ضد سياسة الهيمنة الامريكية (تقرير فولفويتز، تشيني، رامسفيلد... الخ). وضد ثيوقراطية عربية- اسلامية دون (أنوار) ودون مستقبل سياسي (لكن علينا ألاّ نهمل التناقضات والتباينات بين هاتين المجموعتين ولنتحالفْ مع أولئك الذين يقاومون في الداخل هاتين الكتلتين). تجد أوروبا نفسها خاضعة لأمر الاضطلاع بمسؤولية جديدة. إنني لا أتحدث عن المجموعة الأوروبية مثلما هي موجودة أو تتشكل ملامحها من خلال أغلبيتها الحالية (ليبرالية جديدة) وتتهددها افتراضيا الكثير من الحروب الداخلية، بل إنني أتحدث عن أوروبا مستقبلية وهي بصدد البحث عن نفسها؛ في أوروبا («الجغرافية») وخارجها. وما يُسمى – جبريا – algebriquement بـ«أوروبا» كيانٌ لديه مسؤوليات عليه أن يضطلع بها من أجل مستقبل الانسانية ومن أجل مستقبل القانون الدولي- هذا هو إيماني وهذا هو اعتقادي. وهنا لن اتردد في القول «نحن الاوروبيون». لا يتعلق الأمر بأن نتمنى لأوروبا أن تتشكل كقوة عسكرية عظمى – أخرى وأن توازن الكتل الأخرى بل نريد لها أن تأتي لتبذر بذرة سياسة عالمية أخرى. وهي بالنسبة لي الخلاص الوحيد الممكن.

إن هذه القوة على الطريق. وإن كانت دوافعها لا تزال ملتبسة. وأعتقد أن لا شيء سيوقفها اطلاقا. عندما أقول: اوروبا، فإني أعني ما يلي: أوروبا ذات نزعة عالمية مغايرة altermendialiste تغيّر مفهوم السيادة والقانون الدولي والتطبيقات الخاصة بهما. وتكون مجهّزة بقوة عسكرية حقيقية، مستقلة عن منظمة حلف شمال الاطلسي وعن الولايات المتحدة الامريكية أي بقوة عسكرية لا هجومية ولا دفاعية ولا استباقية تتدخل دون تأخير لتطبيق قرارات تصبح محترمة في النهاية من قبل منظمة جديدة للامم المتحدة (تتدخل على سبيل المثال على وجه السرعة في اسرائيل وفي أماكن أخرى كذلك). وأوروبا هي أيضا المكان الذي يمكن انطلاقا منه أن نتأمل بصورة أفضل في شأن بعض أوجه اللائيكية مثلا، او العدالة الاجتماعية والكثير من الموروثات الاوروبية.

ما أسميه «تفكيكا»، وإن كان موجّها عكس شيء معيّن ينتمي الى أوروبا، فهو اوروبي وهو حصيلة وعلاقة بالذات بالنسبة الى أوروبا كتجربة للغيرية الجذرية. منذ عهد الأنوار، تمارس اوروبا النقد الذاتي باستمرار، وفي هذا الموروث القابل للتحسين يوجد وعد بالمستقبل. وإنني اريد على الاقل أن أطمح لذلك، وهو ما يغذي سخطي إزاء خطابات تدين أوروبا نهائيا كما لو انها لم تكن سوى المكان الذي تدور فيه جرائمها.

- بخصوص أوروبا، ألست في حرب على نفسك، فمن جهة أنت تسجّل ان اعتداءات الحادي عشر من سبتمبر تدمر القواعد الجغرافية القديمة للقوى المطلقة موقّعة بذلك أزمة تصوّر معيّن للسياسة تعتبره أنت خاصا بأوروبا؛ ومن جهة أخرى تصرّ على الارتباط بتلك الروح الاوروبية وبالمَثَل الأعلى الكوزموبولياني أولا بالنسبة الى قانون دولي تصف في واقع الأمر مدى تدهوره، أم هل أن الأمر يتعلق بمسألة البقاء؟...

* يجب «استنهاض» (Aufheben) الشأن الكوسموبوليتيكي (أنظروا أيها المواطنون العالميون في كل البلدان، لابد من المزيد من الجهد! Cosmopolites de tous les pays encore un effort!، غاليليه، ١٩٩٧).

عندما نقول (بوليتيك) فإننا نستخدم كلمة يونانية

وتصورا اوروبيا قد افترض الدولة دائما، وشرط (المدينة) polis المرتبط بالأرض القومية وبالانتساب للموطن الاصلي. ومهما كانت الوقائع داخل هذا التاريخ يظل هذا التصوّر للشأن السياسي مسيطرا في نفس اللحظة التي تقوم فيها الكثير من القوى بتمزيقه: فسيادة الدولة لم تعد مرتبطة بالاقليم ولا بتكنولوجيات التواصل والاستراتيجيا العسكرية، وهذا التمزيق يدفع بالفعل بالتصور الاوروبي القديم للشأن السياسي الى الازمة، وكذلك يفعل بتصوّر الحرب وتصور التمييز بين المجال المدني والمجال العسكري وتصوّر الارهاب القومي او العالمي.

لكنني لا أعتقد بأن علينا أن نحتدّ ضد الشأن السياسي. وكذلك هو الأمر بالنسبة للسيادة التي أعتقد انها نافعة في بعض الوضعيات، لمقاومة بعض القوى العالمية للسوق على سبيل المثال. ويتعلق الأمر هنا أيضا بموروث اوروبي لابد من الحفاظ عليه وتغييره في آن واحد. وهو ما صرحت به كذلك في كتابي المارقون Vouous (غاليليه، ٢٠٠٣)، عن الديمقراطية باعتبارها فكرة أوروبية لم يسبق لها ابدا في نفس الوقت وأن تحققت بصورة مرضية، وتظل من الأشياء المأمولة في المستقبل. وستجد عندي بالفعل هذا السلوك على الدوام والذي لا أجد له تعليلا نهائيا سوى انني أنا نفسي وليس غيري، أقف في نفس المنطقة.

إنني في حرب على نفسي بالفعل ولا تستطيع أن تدرك الى أي مدى- وأبعد مما تخمّن - عندما أقول أشياء متناقضة تكون بصراحة متوترة بصورة فعلية، تبنيني هذه الأشياء وتجعلني أعيش وستجعلني أموت. أنظرُ الى هذه الحرب احيانا بوصفها حربا مرعبة وقاسية لكنني ادرك في الوقت نفسه انها الحياة. ولن تقرّ عيني إلا في راحتي الأبدية. إذن لا أستطيع القول بأني أتحمّل هذا التناقض لكنني أيضا أعلم جيدا أن ذلك هو ما يبقيني حيا ويجعلني أطرح السؤال الذي كنت أنت قد طرحته: «كيف يتعلم المرء فنّ العيش؟».

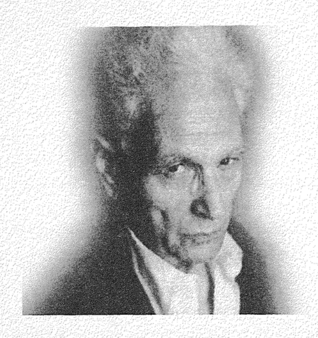
- في كتابيْك الصادريْن حديثا (فريدة هي في كل مرة نهاية العالم Chaque fois unique la fin du monde **وحُملان** Beliers **، غاليليه، ٢٠٠٣)، عدت الى مسألة الخلاص الهامة والحداد المستحيل وبكلمة واحدة مسألة البقاء. فإذا كان من الممكن تحديد الفلسفة بوصفها «الاستباق المنشغل بالموت» (أنظر الموت** Donner la mort **، غاليليه، ١٩٩٩)، فهل نستطيع ان نتصور «التفكيك» بمثابة إتيكا [فن لممارسة الذات] للباقي على قيد الحياة.**

مثلما سبق وأن ذكرّت بذلك منذ البداية وقبل التجارب الخاصة بمواصلة البقاء survivance بكثير، أي تلك التي اصبحت الآن تجاربي، أشرت الى أن البقاء تصوّر مبتكر يشكّل نفس البنية لما نسميه الوجود، الدزاين Da-sein ، إذا شئت، إننا من الباقين- على الصعيد البنائي- الموسومين بتلك البنية الخاصة بالأثر trace والوصية. ولكنني لا أريد- بعد قولي هذا- أن يُطلقَ العنان للتأويل الذي تُعتبر بحسبه مواصلةُ البقاء أقرب الى جهة الموت والماضي، منها الى جهة الحياة والمستقبل. كلاّ ، فالتفكيك موجود دائما الى جانب الـ نعم، وتأكيد الحياة.

كل ما أقوله- انطلاقا من خطوات Pas على الأقل (ضمن أنحاء Parages ، غاليليه، ١٩٨٦)- عن البقاء بوصفه تعقيدا للتعارض (حياة- موت) ينبع لديّ من تأكيد غير مشروط للحياة. فما يتبقى حيّا survivance هو الحياة فيما وراء الحياة وهو الحياة أكثر من الحياة، ولا علاقة للخطاب الذي أقيمه بجلب الموت، بل على العكس هو تأكيد الحيّ الذي يفضّل العيش والبقاء على الموت، لأن البقاء ليس فقط ما يمكُث بل هو الحياة الأكثر كثافة ممكنة. وإنني لا أكون ابدا مسكونا بضرورة الموت الى هذا الحدّ إلاّ في لحظات السعادة والاستمتاع. إن الاستمتاع وبكاء الموت الذي يترصّدنا أمر واحد. وعندما أتذكر حياتي، أميل الى الاعتقاد بأنني حظيت بحب اللحظات الشقية نفسها من حياتي وبمباركتها. أي بحب كل تلك اللحظات تقريبا باستثناء شيء بسيط. وعندما أتذكر اللحظات السعيدة، أباركها أيضا بطبيعة الحال وهي في نفس الوقت تدفع بي إلى التفكير في الموت والى الموت لأن الأمر قد انقضى وانتهى.

حــــول
مفهــوم التفكيـــك

روجيه- بول درْوا



قدم جاك دريدا في اثناء حوار لم ينشر سُجل يوم ٣٠ جوان ١٩٩٢ الاجابة الشفهية الطويلة التالية:

لا يجب أن نفهم هذه العبارة «تفكيك» بالمعنى الذي يفيد الانحلال او الهدم بل تحليل البنى المترسبة التي تشكل العنصر الخطابي او الخطابية الفلسفية التي نفكّر داخلها. ويمرّ ذلك عبر اللغة وعبر الثقافة الغربية وعبر مجموع الاشياء التي تحدد انتماءنا الى هذا التاريخ للفلسفة.

كلمة «تفكيك» موجودة مسبقا في الفرنسية، لكن استعمالها كان نادرا جدا. وقد استخدمتُها أولا في ترجمة كلمات معينة، ترجع أولاها الى هيدغر الذي كان يتحدث عن «الهدم» والكلمة الثانية ترجع الى فرويد الذي كان يتحدث عن «الانفصال». لكن بطبيعة الحال، سرعان ما حاولت أن أبيّن أن ما أعنيه بنفس كلمة تفكيك لم يكن ببساطة هيدغريا ولا فرويديا. وقد خصصت عددا لا يستهان به من الاعمال للاقرار في آن واحد بديْن ازاء فرويد وهيدغر وباجراء تعديل بشأن ما سميته بالتفكيك.

فأنا لا أستطيع أن أحدد ما هو التفكيك بالنسبة لي دون اعادة اخضاع الأشياء الى سياقها. وقد انخرطت في مهامّي، مستخدما تلك الكلمة عندما كانت البنيوية مهيمنة. وكان التفكيك مسألة موقف كذلك من البنيوية. وقد حدث ذلك- من جهة أخرى- في فترة طغت فيها علوم اللغة والمرجعية الألسنية والموجة التي تعتبر «كل شيء لغة».

في تلك الفترة بالذات أي في الستينيات، شرح التفكيك في تشكّله بوصفه.. لن أقول- مناهضا للنزعة

البنيوية، بل بوصفه على اية حال متميزا عن البنيوية ومعترضا على تلك السلطة للغة.

لذلك أجد نفسي دائما مندهشا وساخطا في آن واحد ازاء مماثلة التفكيك المتواترة الى حد كبير- كيف أقول؟- بـ«النزعة الألسنية الكلية» omnilinguistisme وبـ«النزعة الألسنية المطلقة» panlinguistisme وبـ«التمسك المطلق بالنّصية» pantextualisme . ان التفكيك يبدأ بما هو مخالف. وقد بدأتُ بالاعتراض على سلطة الألسنية واللغة والمركزية الكلامية . Logocentrisme وبينما قد بدأ كل شيء بالنسبة لي، وتواصل- بالاعتراض على المرجعية اللغوية وعلى سلطة اللغة وعلى «المركزية الكلامية»- وهي كلمة قد كرّرتُها وطرقتها -(quejai) martele فإني أسأل كيف يمكن أن ندين التفكيك في كثير من الأحيان على أنه فكر لا يملك سوى اللغة، سوى النص بالمعنى الضيّق ولا يستند الى أي واقع؟ هذا المعنى المعكوس غير قابل للاصلاح حسب الظاهر.

لم أتخلّ عن كلمة «تفكيك» لأنها كانت تنطوي على ضرورة الذاكرة واعادة ربط الصلة وتجميع تاريخ الفلسفة الذي نقيم داخله دون أن نفكر مع ذلك في الخروج من هذا التاريخ. وقد سبق فضلا عن ذلك وأن ميّزتُ في وقت مبكر جدا بين الاغلاق cloture والنهاية . fin يتعلق الأمر بتعيين الاغلاق في التاريخ، وليس المقصود اغلاق الميتافيزيقا بشكل شامل- لم أعتقد أبدا بوجود ميتافيزيقا؛ وهذا أيضا حُكم مُسبّق شائع... عن فكرة وجود ميتافيزيقا حُكمٌ مسبق ميتافيزيقي. وفي هذه الميتافيزيقا يوجد تاريخ وتوجد قطائع. فالحديث عن اغلاق cloture التاريخ لا يعني نهايته.

فالتفكيك إذن أو التجربة التفكيكية تقف بين الاغلاق والنهاية، ضمن إعادة تأكيد الشأن الفلسفي لكن بوصفها انفتاحا للسؤال على الفلسفة نفسها. ومن هذا الجانب، ليس التفكيك فلسفة فحسب أو مجموع أطروحات ولا هو سؤال الوجود L'Etre بالمعنى الذي يذهب اليه هيدغر. كما انه من زاوية ما، ليس شيئا. فهو لا يستطيع أن يكون اختصاصا discipline أو منهجا. وهو غالبا ما يُقدم بوصفه منهجا او يتم تحويله الى منهج مجهز بمجموع قواعد وإجراءات يمكن تدريسها... الخ.

فالمسألة ليست مسألة تقنية، ذات معايير أو اجراءات . يمكن بطبيعة الحال، ان نجد صيغا منتظمة regularites في طرائق طرح نمط معيّن من الاسئلة من النوع التفكيكي. واعتقد من هذه الزاوية أن ذلك يمكن أن يتيح الفرصة للعمل التعليمي وأن تكون له آثار الاختصاص... الخ. لكن التفكيك من حيثُ مبدئه نفسه ليس منهجا. وقد حاولت أنا نفسي أن أتساءل عن فحوى كلمة منهج بالمعنى اليوناني أو الديكارتي وبالمعنى الهيغلي. غير ان التفكيك ليس منهجية methodologie أي تطبيقا للقواعد.

وإذا أردتُ أن أصف التفكيك بصورة مقتصدة وموجزة، سأقول إنه الفكرُ الخاص بمنبع وتخوم السؤال: «ماذا؟» (?quest- ce que) وان نطرح سؤالا حول شكل هذا السؤال، أو أن نتساءل حول ضرورة هذه اللغة داخل لغة ما وموروث ما... الخ. فإن ما نفعله حينذاك لا يتلاءم إلاّ على حدّ معين مع سؤال «ماذا؟». ذلك هو اختلاف التفكيك. فهو في الواقع تساؤل حول كل ما يزيد على مجرد التساؤل. ولذلك فأنا أتردد على الدوام في استعمال تلك الكلمة [أي تفكيك]. فهو يتعلق بكل ما وجّهه السؤال: «ماذا؟» في تاريخ الغرب وتاريخ الفلسفة الغربية، أي بكل شيء- علميا- بدءا بافلاطون الى هيدغر، ومن هذه الزاوية لم يعد لنا في الواقع الحق تماما في أن نطلب منه الاجابة على السؤال «ما أنت؟»، أي «ماذا؟» حسب الصياغة الشائعة.

هوامش

• كلمة يونانية تعني في الميدان الانثربولوجي صفة مشتركة تختص بها مجموعة من الأفراد تنتمي الى نفس المجتمع. (م)



حوار مع الباحث في الفكر والفلسفة الإسلامية

ميثم الجنابي:

المعرفة الحقيقية هي المعرفة المتراكمة والإصلاح الحقيقي جزء منها



حاوره في موسكو: أحمد محمد الرحبي*

هناك ظاهرة ملحوظة في العالم المعاصر، حيث يصبح الخروج من العالم العربي (على سبيل المثال) إلى الغرب، حيث نلاحظ إلى جانب التشبع بقيم الحرية والديمقراطية انكفاء حاداً وغريبا في الوقت نفسه نحو السلفية والتعصب. وهذه ظاهرة قد تحتاج إلى دراسة سوسيولوجية ونفسية..

في هذا الحوار يسلط الباحث في الفكر والفلسفة الاسلامية ميثم الجنابي الضوء على العديد من الأمور التي تصحب هذه العملية ومستجدات الاصلاح في العالم العربي والاسلامي عموما، ودور النخب الفاعلة فيها.

◁ قضيتم فترة طويلة خارج الوطن، فهل يا ترى ثمة جدلية نفسية وفكرية، عادة ما يفرزها الاغتراب، أثرت على مشروعكم الثقافي والبحثي.. أم أن المشروع المعرفي الذي تشتغلون فيه غني عن الأوطان؟

◀◀ دون شك أن العيش خارج الوطن هو بحد ذاته موقف. وعادة ما تكون الهجرة إما لعلاقة بطلب المعرفة أو لأسباب اقتصادية أو سياسية. بالنسبة لي كانت الأمور مرتبطة بالجانب المعرفي والسياسي. وهذا ما حدد المسار المعرفي والفكري وحتى النفسي كما أسميته أنت في السؤال. ومما لاشك فيه وجود علاقة بين الجانب الفكري والنفسي فيما يتعلق بالعيش خارج الوطن، لسبب بسيط هو أنه يضعك في إطار علاقات اجتماعية وثقافية وقيم تختلف -في حالات كثيرة- اختلافا كبيرا عما هو متعارف عليه في أوطاننا. وبهذا المعنى هناك قضيتان لا بد أن تواجههما، القضية الأولى إمكانية التحصيل المعرفي التي من خلالها تعيد بناء نفسك معرفيا، والثانية هي التعايش والاندماج بالثقافة الجديدة، وهو ما يؤدي إلى نتائج يصعب تصورها مسبقا. إذ قد تؤدي أيضا إلى الانكفاء والرجوع نحو السلفية، وهذه ظاهرة ملحوظة في العالم المعاصر، حيث يصبح الخروج من العالم العربي (على سبيل المثال) إلى بلدان متطورة في ميدان الديموقراطية والعلمانية مثل بلدان أوروبا الغربية، حيث نلاحظ إلى جانب

* كاتب من سلطنة عُمان يقيم في موسكو

التشبع بقيم الحرية والديمقراطية الدنيوية (العلمانية) انكفاء حاداً وغريبا في الوقت نفسه نحو السلفية والتعصب. وهذه ظاهرة قد تحتاج إلى دراسة سوسيولوجية ونفسية. ولكننا نرى العكس لدى أشخاص درسوا فيما كان يعرف بالمعسكر الاشتراكي، بحيث لم تؤد تجربتهم تلك إلى بلورة شخصيات تتسم بالنزعة السلفية أو الأصولية الإسلامية أو غيرها. لكنها أدت في بعض الحالات الى إنتاج أصولية شيوعية إذا صح استعمال هذا المصطلح. إلا أنها عموما ظاهرة قليلة الشأن وغير مؤثرة.،وهي ظاهرة غاية في الطرافة والغرابة قد تحتاج إلى الاهتمام الجدي ومناقشتها. إلا انه ليس الآن مجال التحدث فيها. فيما يتعلق بي شخصيا، فإن المرحلة التي عشتها في الاتحاد السوفييتي، أي زمن صعودها وهبوطها، قد أثرت على عدة مستويات، وأهمها الرؤية النقدية. فقد ساهمت بصورة فعالة في إزالة الكثير من المفاهيم الأيدلوجية والقيم المتعلقة بالأحكام المسبقة لا سيما السياسية منها، وساهمت أيضا في بلورة رؤية نقدية تجاه كل شيء بما في ذلك تجاه النفس. وهذه هي النتائج الأهم بالنسبة لكل شخص يهتم بقضايا المعرفة والإنتاج الفكري، على اعتبار أنه من المستحيل أن تنتج فكرا يتسم بالموضوعية والعلمية وبإمكانية التأثير على الآخرين في حالة عدم اتسامه بنزعة نقدية مبنية على أسس علمية وليس لمجرد معارضة الآخرين. في هذا الإطار فإن الغربة، وليس الاغتراب، قد أثرت بي على الصعيد الفكري، وأيضا أثر على ما تدعونه بالمشروع الثقافي والفكري. فالمشاريع الفكرية – كما نعرف- لا تظهر مسبقا وإنما تتبلور في مجرى تطور الشخصية. الغربة بالنسبة لي أثرت في بلورة بعض المفاهيم والقيم والمشاريع الفكرية التي تتعلق بالعالم الإسلامي بشكل عام والعربي بشكل خاص. فالمرء في حالات كثيرة يصعب عليه رؤية نفسه كما هو، وليس غريبا فيما يبدو انه صنع المرآة ليبتعد عن نفسه وليراها أيضا في الوقت ذاته. والمرء يرى عالمه الخاص بصورة جيدة عندما يبتعد عنه. فعندما تعيش في وسط الأحداث من الصعب عليك فهمها، كما أن النظر إلى الغابة من بعيد يمنحها صورة أوضح. أما في ميدان الفكر فالابتعاد هنا ليس ابتعادا مكانيا بقدر ما هو ابتعاد في ميدان التجريد. والفكر لا يمكنه أن ينظر إلى الواقع عميقا ما لم يتجرد، وبهذا المعنى ساهمت الغربة في صياغة رؤية تجريدية تجاه الواقع العربي، حيث أعطتني إمكانية النظر إليه بصورة أكثر شمولية وأكثر ابتعادا عن الأحداث اليومية الجارية التي تؤثر بهذا القدر أو ذاك على المواقف الفكرية والسياسية. أما مسألة أن المشروع البحثي غني عن الأوطان، فهي مسألة يصعب الجزم فيها وقد لا يصح الإطلاق فيها. فالمشاريع الفكرية الكبرى وثيقة الارتباط بالأوطان حتى في حال الغربة أحيانا او الاغتراب عنها. وهي ظاهرة اكثر منا يتحسسها الشعراء. فالوطن بهذا المعنى ليس فقط تربة، بل وانتماء. ويمكنه أن يتخذ صورا شتى مثل الانتماء الثقافي والوجداني والفكري وإن شئت الانتماء السياسي أيضا. بمعنى آخر، ليس هناك من إمكانية للتفكير بمشروع ما بمعزل عن قضايا تشكل لب الهم الفكري. ولابد للهموم الفكرية أن ترتبط أما بإنسان ما أو بفئة ما أو بشعب معين. ويمكن القول بأن المشاريع الفكرية الكبيرة لا يمكن أن تنشأ دون أن ترتبط بالهموم الكبرى في العالم الذي تعيشه، وفي هذه الحالة لا يمكن للعالم أن يكون مجردا، لاسيما وانه ملموس على الدوام. خصوصا إذا أخذنا بنظر الاعتبار الحقيقة القائلة، بأن الإنتاج الثقافي هو إنتاج ملموس. لهذا السبب أقف بالضد مما يسمى بالمشاريع الفكرية الشمولية، انطلاقا من الفكرة التي أطرحها والتي تقول بأن الثقافة هي ليست منطقا ولا بديهة، وإنما نتاج معاناة الأمم والشعوب في كيفية مواجهة وحل الإشكاليات الكبيرة في بناء النفس.

◁ يقول أبو حيان التوحيدي أن وطنه هو المكان الذي يستفيد منه ويُفيده. هل من ثناء تحملونه للبلد الثاني (روسيا) على صعيد البحث المعرفي، وهل يساوركم بأن هذا البحث كان سيتأثر سلبا (أو ربما إيجابا) لو أن مقامكم ظل في الوطن؟

◄◄ فكرة أبي حيان التوحيدي سليمة بدون شك. إلا أنها شأن كل تعميم بحاجة إلى تدقيق وتخصيص في المواقف. ففي الإطار العام يصعب الحديث في كل ما له علاقة بالماضي بكلمة (لو). والتاريخ لا يقرّ بكلمة «لو»، وذلك لأنها في حكم التمني. أما الحياة فيصعب تحديدها بقانون مسبق، واليقين المطلق فيها كونها تبتدئ بصرخة وتنتهي بها، وفيما بين هاتين الصرختين تمتد حياة الأفراد. الغربة تؤثر على بلورة الشخصية، والشخصية المتكونة هي شخصية متراكمة ومرتبطة مع نمط الحياة في هذا المكان أو ذاك. والعيش في روسيا أرجعني إلى وطني بطريقة مختلفة. وفي هذا الرجوع إشارة إلى ما في الطبيعة نفسها من حقيقة تقول بأن الأنهار تصب في النهاية بمصب واحد مهما كانت مساراتها عنيفة ومتقطعة. وفي هذه العملية يمكنها فقط أن تصنع بحرا. والجهود التي أبذلها تسير في هذا الاتجاه بمعنى المساهمة مع

الآخرين في كيفية إعادة توسيع هذا البحر الكبير الذي ميز تاريخ العرب والمسلمين سابقا، وهو الثقافة العربية الإسلامية.

◁ على خلفية أن الكثير من العقول العربية وجدت أوطانها الحقيقية في الخارج، هل توافقون بأن البلدان العربية أوطان طاردة؟ ما هي قصة هذا التهيب من العقول؟ وهل مشكلة إقصاء الآخر المختلف والمتميز مشكلة بنيوية لها وجود حقيقي داخل النسيج الثقافي والاجتماعي العربيين، أم أنها مشكلة سلطة ونظام سياسي فقط؟، على الرغم من ظهور أنظمة حديدية كما كان الحال في الاتحاد السوفييتي، إلا أنها لم تقف حائلا دون تطور بلدانها في مجالات كثيرة ومنها مسألة التعليم والثقافة؟

◄◄ لا يمكن إعطاء إجابة واحدة وحاسمة بهذا الصدد. إلا أن الشيء الذي يمكننا الجزم به هنا هو أننا نقف أمام مشكلة فعلية وهي مشكلة هجرة العقول العربية المفكرة والمنتجة إلى الخارج. وهذا واقع يعود لأسباب عديدة منها طبيعة النظم السياسية في البلدان العربية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية ومستوى توفير الحدود الدنيا للشخصية من أجل أن تتكامل في إبداعها. فالإبداع هو ليس فرديا بقدر ما هو صيغة من صيغ التكامل. والمرء من أجل أن يتكامل ينبغي أن يعطي، والعطاء هو الأسلوب الأمثل لتجسيد الشخصية المتكاملة. إذ لا يمكن للمرء أن يجسد ذاته بصورة متكاملة في ظل ظروف سياسية قاهرة تضع حدودا لإبداعه الفردي. ونعرف جيدا بأن العالم العربي سواء في مستوى البنية السياسية أو الاجتماعية مازال بعيدا عن فكرة الحرية الفردية بوصفها الطاقة الضرورية التي من خلالها يمكن أن تتكامل الخلايا الحية في المجتمع. فالعالم العربي ما زال يعاني من مشكلة القدرة على بناء مجتمعات مدنية. والمجتمعات المدنية هي الشرط الأساسي للإبداع الفكري. ونعرف في تاريخ الدول والأمم أن ثمة إبداعات فكرية وعلمية هائلة جرت في ظل أنظمة استبدادية وقاهرة، إلا أنها ليست قادرة على التكامل والديمومة. وفي كل الأحوال أنها لا تستطيع تطويرها بصورة دائمة بحيث تجعل منها ثقافة متنورة ومتفتحة. فالشخصيات المبدعة (في ظل تلك الأنظمة) تظهر كردة فعل مناهضة ضد التيار الجارف من الاستبداد دون أن تكون قادرة على خلق شعوب مثقفة.. شعوب تهيئ الحد الأدنى الضروري لإنتاج أعداد كبيرة من المفكرين والأدباء والفنانين والشعراء. وإذا نظرنا إلى العالم العربي، نجد بأن هذه الإشكالية أخذت تستفحل في النصف الثاني من القرن العشرين، بدءاً من صعود الراديكالية السياسية بمختلف نماذجها العسكرية، مما أدى إلى رفع الحدود والحواجز التي تقف أمام الإبداع. وعندما نلقي نظرة سريعة حول كمية ونوعية الإبداع المتنوع ما بين بداية القرن العشرين حتى الستينيات منه فاننا سوف نقف أمام إبداع هائل وعظيم أيضا في ميدان الفكر والأدب والفن والموسيقى والغناء وغيرها، رغم كل الأوضاع الصعبة والمتخلفة أيضا بسبب بقايا العثمانية والاحتلال الأوروبي. إلا انه كان نتاجا طبيعيا ومتراكما ظهرت بأثره شخصيات مبدعة وهامة في مختلف ميادين الحياة.

لم يعرف التاريخ البشري تجربة إصلاحية ناجحة لم تعتمد على قواها الذاتية وإدراك طبيعة الخلل القائم في المجتمع والدولة والذي على أساسه يمكن اقتراح البدائل

بينما تغيرت الحالة بصورة كبيرة جدا مع نهاية القرن العشرين حتى الآن. نلاحظ كثرة من الكتاب في كل مكان، لكنها غير متطورة في الإبداع النوعي مع ضعف بائس للغاية في مجالات الإبداع العلمي النظري منه والتطبيقي. بل أننا لا نعثر على إنتاج فكري له وزن في ميادين الفلسفة والفكر الاقتصادي والسياسي، ونجده إلى حد ما في مجال الأدب. حيث نعثر على نتاجات جيدة نسبيا لكنها لا ترتقي إلى مستوى الظاهرة العالمية. إنني لا أتحدث هنا عن أفراد بقدر ما أتكلم عن ظاهرة. فقد استطاعت أمريكا اللاتينية على سبيل المثال إنتاج الكثير من الأدباء الذين ارتقوا بإبداعهم عالميا وأصبحوا جزءا لا يتجزأ من الثقافة العالمية المعاصرة، بينما لا نجد هذه الظاهرة في العالم العربي بعد مع أننا نمتلك طاقات كبيرة قد تزيد في الكثير من جوانبها مما هو موجود في مناطق وقارات ودول متطورة عالميا واقتصاديا وتكنولوجيا. إن هذا التخلف المريع في الكثير من جوانبه وثيق الارتباط بطبيعة النظم السياسية. لهذا يصعب القول بأن الأوطان العربية هي أوطان طاردة للفكر والمفكرين أو أنها حاضنة لهم،وذلك لسبب بسيط يقوم في كونها أوطاناً لا تمتلك ذاتها. لقد جرى عمليا اختزال فكرة الوطن والوطنية إلى حدود جغرافية، وهذه اختزلت بدورها إلى حدود سيطرة العائلة والقبيلة والحزب السياسي. بعبارة أخرى لقد جرى اختزال كل ما هو موجود في أغلب البلدان العربية إلى صيغة سياسية متخلفة. وسبب ذلك يقوم في أن العالم العربي لم يتقن أو لم تسده بعد الفكرة القائلة

بأن حقيقة السياسية تقوم في إدارة شؤون المجتمع والدولة وليس في بسط السلطة والتسلط. وهو الأمر الذي ينبغي القيام به فيما لو أرادت البلدان العربية الوصول إلى مصاف البلدان المتطورة. والمعضلة الأساسية الآن هي ليست في استعادة الفكر باسترجاع عقول من سافر إلى الخارج، بقدر ما هي في هيكلة البنية الثقافية للتربية والتعليم والمجتمع ككل من أجل صنع قاعدة اجتماعية اقتصادية وعلمية قادرة على إنتاج مثقفين ومفكرين بشكل دائم ومستمر، وهذه المعضلة يمكن أن تحل بمساعدة العقول المغتربة في حال توفر شرطين أساسيين وهما: الدولة الشرعية، أي دولة المؤسسات، وثانيا الثقافة الحرة، المحصنة والمدعومة من قبل مؤسسات المجتمع المدني. عندئذ فقط يمكن الحديث عن عالم عربي يمكن أن يكون مركزا من المراكز العالمية قادرا على استقطاب القوى المفكرة، وأيضا أحد المنتجين الكبار على المستوى العالمي، لا سيما وأننا نمتلك تاريخاً عريقاً في هذا المجال.

فالعالم الثقافي القديم، على سبيل المثال، يتكون أو يستند إلى ثلاث ثقافات «عالمية» كبرى هي الثقافة الصينية والثقافة الإغريقية والثقافة العربية الإسلامية. هذه حقيقة لا يمكن أن ينكرها أحد. ودور الثقافة العربية الإسلامية كان أقوى بكثير من الثقافتين الأخريين، بسبب أنها استطاعت إشراك مختلف القوميات والشعوب في هذه العملية، بمعنى أنها «عالمية» فعلا، كما استطاعت إنجاز ذخيرة هائلة من الإبداع النظري المكتوب، وهي قضية غاية في الأهمية. فهي تحتوي على كنوز أو خزانات أو أرشيف ضخم من الثقافة المدونة المكتوبة والمنقولة مما يجعل منها بحق ثقافة عقلية ومنطقية وإنسانية في الوقت نفسه.

◁ ولكن هذا يقودنا إلى التحدث عن الوضع الذي كانت تعيشه الشخصيات المنتجة في ذلك المجتمع العربي، سواء الحظوة من قبل الدولة أو من قبل المجتمع. نجد على سبيل المثال أن ابن رشد كان يتبوأ وظيفة قاضي قضاة الأندلس، وآخرين غيره كانوا فاعلين في محيطهم وثقافتهم بسبب المناخ السياسي والاجتماعي الذي احتضنهم.

◂◂ لا شك أن السبب يعود إلى بنية الدولة في ذلك الوقت مقارنة بما نعيشه الآن، مع العلم بأن عيشة الفلاسفة سابقا لم تكن هنيئة جدا كما ذكرت، وابن رشد تعرض للمضايقات وأحرقت كتبه. ولكن، ومع ذلك، فإن هذه المسألة لا تتعلق بمرحلة تاريخية معينة بقدر ما ترتبط بطبيعة العلاقة بين المثقف والسلطة. نعرف بأن الفكر يدعو إلى الحرية والسلطة تدعو إلى النظام، والفكر يدعو إلى الانطلاق بينما تدعو السلطة إلى ضبط الأمور. الفكر دائما مفتوح وغير متناه بينما السلطة مغلقة ومتناهية، الأول مرتبط بالحقيقة بينما الثانية لا تتجسد إلا بالقوة، وأنا لا أجد ما يدعو إلى التناقض بين الاثنين بقدر ما أن لكل منهما عالمه الخاص، وعندما تتكامل الثقافة بمعايير الحقيقة وتتكامل السلطة بمعايير الحق، آنذاك يصبح الاتفاق والاقتراب بين الاثنين ممكنا، وآنذاك فقط تتحول العلاقة بينهما إلى علاقة مبدعة. والسبب الجوهري فيما يمكنه أن يكون أمرا طيبا أو جميلا أو جديا ومثمرا بين المثقف والسلطة في العصور القديمة هو في الأغلب نتاج تراكم الفكر والثقافة والنظام السياسي. فقد كانت الدولة والسلطة لحد ما محكومة أيضا بجملة من القيم والمفاهيم المرتبطة بفكرة الشريعة والسنة والاجتهاد العقلي الفقهي الذي أثر في صياغة نموذج معين من الدولة التي لعب فيها المفكرون بمختلف مشاربهم وميادين إبداعهم دورا هائل الشأن. وهنا يمكننا فقط الإشارة الظاهرية التي لعبها المتكلمون والفقهاء والأدباء والفلاسفة والصوفية والشعراء في إرساء الأسس النظرية والمعنوية للدولة وبالتالي للثقافة ككل. إذ لا تعقل الثقافة العربية الإسلامية بدونهم. والأهم من ذلك عمل الأغلبية المطلقة منهم ضمن إطار مرجعيات ثقافية خاصة. وهو الأمر الذي أعطى للثقافة والدولة الإسلامية مصداقية ارتبطت أساسا بكيفية تمثيلهما لجملة من المرجعيات الكبرى. فقد نشأت الثقافة الإسلامية بالارتباط مع صيرورة مرجعيات كبرى صنعت ما ندعوه بكلمة الأصول: كالقرآن والسنة والعقل وأضيف إليها لاحقا الإجماع. هذه المرجعيات كانت تتحكم بمواقف المفكرين وفي كيفية معالجتهم للأمور. إذ كان ينبغي الرجوع دوما إلى مفاهيم القرآن والسنة والعقل ضمن الإطار أو المدرسة الفكرية التي يمثلها هذا المفكر أو ذاك. وكذلك الحال بالنسبة إلى إمكانية الاتفاق على مفاهيم قادرة على استقطاب تأييد الأمة من خلال فكرة الإجماع. بالإضافة إلى أن المدارس الفكرية كانت تتطور ضمن إطار مرجعيات فكرية خاصة بها. نلاحظ ذلك من خلال نشوء مدارس فكرية أصيلة متميزة في الثقافة الإسلامية تتمتع بمبادئها الخاصة. فعندما نتحدث عن المدرسة المعتزلية فإننا نعرف جيدا بأن لهذه المدرسة مبادئها الخاصة المشهورة. كما نعثر في وحدتها على تنوع بالاجتهاد والإبداع، ومنها ظهور فرق كبرى فيها مثل النظامية والجاحظية والبهشمية وكثير غيرها. وهي ظاهرة

متميزة وذات أهمية معاصرة أيضا. وقد سبق وان تناولتها بكتاب خاص طبع قبل سنوات طويلة بعنوان (علم الملل والنحل) كما أعدت تناولها في كتاب موسع جديد سوف يظهر قريبا عن دار المدى بعنوان (الحضارة الإسلامية - ثقافة الاعتدال واليقين). بعبارة أخرى أنني أردت القول، بان تنوع المدارس والفرق كان محكوما باشتراك المرجعيات وتنوع تمثل المبادئ الكبرى. الشيء نفسه يمكن قوله على مدرسة أخرى كالأشعرية حيث تفرعت منها مدارس وتيارات عديدة. وينطبق هذا أيضا على تيارات إسلامية عامة مثل السنة والشيعة والخوارج. كل هذا ينقلنا إلى الحديث عن مرجعيات كانت تحكم بقدر واحد المدارس والاتجاهات الفكرية والسياسية وكذلك منطق الثقافة العام. مما أدى في نهاية المطاف إلى نشوء نوع من العلاقة الممكنة بين الدولة والمفكرين. ففي حالات كثيرة كانت العلاقة بينهم شفافة ومن ثم أسهمت في تطوير الفكر الاجتماعي والإنساني في مختلف ميادينه. أما بالنسبة للدولة المعاصرة فإنها تعاني من ضعف في هذا المجال. والسبب التاريخي والاجتماعي لذلك يقوم في أنها لم تنشأ تلقائيا، أي نتيجة لتطورها الذاتي. إذ أننا نعرف اغلب الملابسات التي لفت التاريخ السياسي العربي المعاصر كاتفاقية سايكس بيكو وانقسام العالم العربي والتمايز الثقافي الذي جزأ مناطقه الكبرى مثل منطقة الهلال الخصيب، والشام، والجزيرة، ومصر والنوبة، والمغرب. ولا شك بأن التنوع الثقافي كان موجوداً دائما، لكنه أدى بأثر انحلال المركزية الثقافية المترتب على انحلال مركزية الدولة، إلى غياب هموم موحدة بإمكانها أن تشرك الجميع من مفكرين وأدباء في عملية واحدة من أجل الإسهام في ميادين الإبداع.

نحن نعرف جيدا حدود الهموم المشتركة في الثقافة العربية الإسلامية قديما. مما جعل من موضوعاتها مادة للنقاش والجدل والبحث. ومن ثم المساهمة الدائمة والمتنوعة في ربط النفس بالنفس وبتراثها وتاريخها. بحيث لم تفقد هذه الهموم قيمتها لأسباب متعلقة بالمكان والزمان. ويمكن الإشارة إلى كتاب الغزالي في نقده للفلاسفة، والرد الذي كتبه ابن رشد بعد مائة سنة، الأول كان في بغداد والثاني في الأندلس. وهو نموذج يمكن الإتيان بمئات بل آلاف منه في مختلف العلوم. لقد كان ذلك تراكما حقيقيا في المعرفة. أما في العالم العربي المعاصر، فقد أدى صعود النخب السياسية التي اتسم اغلبها بالتخلف الاجتماعي والثقافي إضافة إلى نزوعها الراديكالي، إلى أن يكون أسلوب تعاملها مع شؤون الدولة والمجتمع مبنيا على علاقة من القطع الدائم، وبالتالي قطع التراكم. في حين أن المعرفة الحقيقية هي المعرفة المتراكمة. أما الشيء الوحيد الذي أتقنت إعادة إنتاجه فهو «تكرار» وجودها في السلطة! وقد كان ذلك يتضمن من الناحية الباطنية إعادة إنتاج النخب السياسية المتخلفة وربط متزايد للمثقفين بها بحيث أفقر الثقافة والمثقف وجعله أسيرا لاحتراف الرذيلة وليس العلم والفضيلة. وهي حالة تتعارض مع فكرة التراكم بوصفه الطريق الوحيد للمعرفة الحقيقية. خصوصا إذا أخذنا بنظر الاعتبار الحقيقة القائلة، بان تراكم المعرفة يفترض بالضرورة نسبة عالية من الاحتراف وتمثل تجارب الماضي. كما تفترض بالضرورة تراكم الشخصية والسلطة. وهذه قضية لا يستطيع أن ينجزها الجهلة وأنصاف المتعلمين. إضافة لذلك أن هذه القضية لا يمكن أن تتمثلها بصورة سليمة، البنية التقليدية من عشائرية وعائلية وما شابه ذلك. وفي غياب السلطة الحقيقية باعتبارها خادما لدى المجتمع أو أجيرا (بصورة أدق) تتمثل مصالحه وتعبر عنها بطريقة تجعل من الثقافة جزءا عضويا في بناء الدولة في مختلف الميادين. وبغياب ذلك تنعدم الصلة المثلى بين المثقف والسلطة. وهي صلة يستحيل بناؤها ما لم تجر إعادة بناء المؤسسة السياسية التي تصبح فيها السلطة مؤسسة متداولة (كما يشير معناها اللغوي). بعبارة أخرى نحن بحاجة إلى سلطة تتراكم في تنوع أفرادها، والتي تلعب الثقافة في تدويلها دورا هاما. وما لم يجر تحقيق هذا الشرط الأساسي من الصعب جدا أن تعثر على سلطة قادرة على إيجاد علاقة طبيعية مع المفكر. بمعنى بلوغ الحالة التي تعمل فيها السلطة بمعايير الحق، والمفكر بمعايير الحقيقة، وفي حالة عدم توفر هذا الشرط، سيصبح المفكر إما أجيرا عند السلطة أو هراوة بيدها أو مهاجرا أو مغتربا أو مناهضا أو معارضا أو عدوا. والنتيجة في كل الأحوال تؤدي إلى تبذير الجهود والطاقات واغتراب السلطة والمجتمع مع ما يترتب على ذلك من مآس لا تحصى. ولعل تجربة العراق الذي انتمي إليه نموذجا «كلاسيكيا» بهذا الصدد.

بغض النظر عن النية القائمة وراء الإصلاح من الخارج، فهي لا تؤدي إلى إصلاح حقيقي وذلك بسبب ارتباطها بمصالح مرحلية أو استراتيجية لقوى خارجية

◁ طالما نهل العرب المسلمون قديما من ثقافات

مختلفة وتأثروا بها لا سيما بالثقافة الإغريقية دون أن يشكل ذلك أي هاجس بالخطر على ثقافتهم من إصابتها بالوهن جراء الاختلاط. ما نراه ونسمعه الآن من أصوات تنادي بالالتفاف على الثقافة لصونها من تكالب الآخر، وهو الأمر الذي وصل حد مطاردة وطرد وتخوين من يهوّن من ذلك الخطر. ما هو تقييمكم لهذه الحالة ونتائجها؟

◄◄ الصيغة التي يتعاطى بها الكثير من العرب مع هذه القضية عادة ما تتسم بالغموض والابتذال. وفي الإطار العام أنها صيغة تعبر عن انغلاق وعجز. انها لا تدرك حقيقة أن الثقافة الإنسانية هي ملك للجميع. وعلى كل حال فالقضية ليست جديدة. وعندما طرحت هذه القضية أمام أحد الفلاسفة العرب القدماء وسئل عن مسألة التأثر بثقافة الآخر، أجاب: بضاعتنا ردت إلينا! وهذا دليل بأن القدماء كانوا يدركون بأن منطق الثقافة لا يمكن حصره بنفسية «لي» و «مني» و«لك». فهي «بضاعة» للجميع. وهي نظرة فلسفية لا سوقية فيها! وعندما سئل فيلسوف آخر: لماذا تأخذون من الإغريق؟ قال: لقد بقيت الفلسفة الإغريقية كما هي، وتجارب الزمن لم تنفها، وهذا دليل على أن ما فيها سليم. بعبارة أخرى، فإن الشيء القادر على الحياة لفترة طويلة، يتضمن دليلا على أنه جزء من تاريخ الحياة. والفكر الحقيقي هو الحياة الحقيقية بمستواها المجرد. وإذا كان الأمر هكذا، فما هو الضير يا ترى في أن تجري الاستفادة من تجارب الآخرين وإبداعهم؟ ولماذا نعتز عندما نسمع شخصا أو ثقافة تقول بأنها قد تأثرت بالثقافة العربية الإسلامية؟ ألا يجب أن يكون العكس صحيحا هو الآخر؟ يجب أن نعتز عندما نتعلم من الآخرين، ولكن مع معرفة أنه ثمة فرق بأن تأخذ المعرفة معرفة أصيلة أو تقليداً فجاً. فحقيقة المعرفة لا تعرف التقليد والمعرفة الحقيقة هي إبداع على الدوام بغض النظر عن مصدرها. لأن المعرفة هي قيمة بحد ذاتها. وهي فكرة بلورتها الثقافة الإسلامية بصورة بليغة للغاية عندما رفعت العلم إلى مستوى الفضيلة القائمة بذاتها. أما ما نراه في العالم العربي المعاصر فأغلبه استهلاك. لقد فهموا «البضاعة» بحرفيتها ومن ثم تحولت المعرفة إلى استهلاك لها! بمعنى غياب المشاركة الفعالة في إنتاجها وصنعها. أما الغموض الذي يلف فكرة «المعارضة» و«الرفض» فإنها تتصف برياء لا مثيل له! مثل استعمال الانترنت لمهاجمته أو تكفير العالم! اعتقد أن كل هذه الأنواع «الفكرية» هي شكل من أشكال الرياء النفسي و السياسي، وهو في نهاية المطاف رياء يتناقض مع أبسط تجليات الحقيقة. وهذه قضية غاية في البساطة، ومع ذلك، وللأسف، مازالت تثير جدلا فكريا. وهو جدل يعكس ضحالة وسطحية المفاهيم التي تعبر عن طبيعة القيم الاجتماعية الفقيرة ورخاوة الدولة العربية المعاصرة. ولو لم يكن الأمر كذلك لسقطت مثل هذه القضايا وكفت عن أن تكون قضايا فكرية وسياسية.

لا ينبغي جر الإنتاج المعرفي إلى ميدان العلاقات السياسية المباشرة. فالمعرفة هي ميدان أوسع بكثير من متطلبات السياسة ومن حاجات الدول في صراعاتها فيما بينها وترتيب أمورها الداخلية. والثقافة العربية الإسلامية سابقا لم تجد صعوبة في تمثل تجارب الآخرين، ولم تطرح هذه القضية باعتبارها هما ثقافيا أو نفسيا. وذكرت سابقا بأن الدولة الإسلامية قد نشأت وتطورت بصورة تلقائية، وعندما ننظر إلى التراث العربي الإسلامي سوف نلاحظ أنه، وبعد مائة وخمسين سنة من نشوء الدولة الإسلامية، قد ظهرت لدينا شخصيات مفكرة كثيرة وعشرات المدارس الفكرية الكبيرة. وقد ذكرت في إحدى كتاباتي بأن الثقافة العربية الإسلامية كان يكفيها ظهور مفكر مثل الجاحظ لكي تعتد بنفسها وتفرض احترامها، فما بالك بوجود الآلاف من أمثاله؟!. بعبارة أخرى، استطعنا في غضون مائة وخمسين سنة أن ننشئ مدارس فكرية لها استقلاليتها ومبادئها ومفاهيمها وقيمها. وحالما نقارن ذلك مع المائتي سنة الأخيرة من تاريخ العالم العربي، فإننا لا نعثر على مدرسة عربية فكرية مستقلة قائمة بذاتها. إذ لم يستطع العالم العربي لحد الآن إبداع منظومات فلسفية وفكرية لمواجهة إشكالياته الخاصة. أما الفلسفات الغربية فهي فلسفات سليمة، لكنها غير قادرة على تقديم رؤية منهجية لهذه الإشكاليات. وهو الأمر الذي يجعل من العلاقة بالغرب علاقة استهلاكية بما في ذلك في ميدان المعرفة وليس إنتاجا معرفيا. ونجد ذلك في نزع المدارس الفكرية والمناهج كما لو أنها سلعة قابلة للتغير. إن ذلك لا يتعارض مع حقيقة المعرفة فيما لو كان التبديل والتغير عملية تلقائية نابعة من تجدد الحلول للإشكاليات الجديدة التي يواجهها العالم العربي. غير أن اغلب الإشكاليات الكبرى التي يواجهها العالم منذ عصر النهضة لحد الآن قد بقيت من حيث الجوهر هي نفسها! وهو أمر يشير إلى أن ما يجري هو تيار الزمن وليس تاريخ وعي الذات. أما النتيجة فهي ازدياد مستمر في المدارس وافتقار في حقيقة المعرفة.

◄ كيف تنظرون إلى مسألة الإصلاح التي يدعمها

الغرب ويروج لها في البلدان العربية؟ وما هو شكل هذا الإصلاح في بلدان لا تشهد أية ديمقراطية حقيقية؟

◄◄ كاشتقاق لغوي، الإصلاح يفترض الصلاح والأصلح. وتاريخ الإصلاح في كل مكان يفترض بالضرورة وجود مقدمات ذاتية له، لسبب بسيط وهو استحالة تحقيق الإصلاح دون إدراك العقبات والأسباب القائمة وراء حالة الجمود أو التخلف أو التأزم في مجالات الحياة المختلفة. وهو ما يدفع رجال السياسة أو أهل الفكر أو تضافر الاثنين للبحث عن بدائل. والبدائل عادة ما تتأطر باتجاهين، إما باتجاه البحث عن بديل جذري وهو ما يتصف به الفكر الراديكالي، والطريق الآخر هو الذي يدعو إلى صيغة أكثر هدوءا وبأسلوب يتمثل تجارب الماضي ويقدم بدائل عقلانية للحالة المعاصرة. والاتجاه الثاني، يمثل حقيقة الإصلاح على خلاف الراديكالية التي تسعى لقلب الأمور رأسا على عقب. وهي ممارسات لا تؤدي في نهاية المطاف إلى إصلاح حقيقي،وذلك لاحتمال إعادتها البنية التقليدية السابقة ولكن بأطر جديدة. ذلك يعني أن حقيقة الإصلاح تفترض التراكم، كما أن حقيقة الثقافة هي تراكم، وحقيقة الدولة هي أيضا تراكم. والطبيعة في مختلف مظاهرها هي تراكم أيضا. فالشجرة العميقة الجذور القوية الجذع والوافرة الظلال لا تنمو بين ليلة وضحاها، على عكس كل الفطريات. فالأولى تتميز بالبقاء والإثمار الدائم بينما الثانية عرضة للزوال السريع. وبقدر ما ينطبق هذا على ظواهر الطبيعة، ينطبق أيضا على المجتمع والدولة. بعبارة أخرى، إن الإصلاح في الثقافة والدولة يفترض تلقائيته. ولا يعرف التاريخ البشري تجربة إصلاحية ناجحة لم تعتمد على قواها الذاتية وإدراك طبيعة الخلل القائم في المجتمع والدولة والذي على أساسه يمكن اقتراح البدائل. بهذا المعنى، فالإصلاح من الخارج هو إصلاح لا معنى له، كما يستحيل تحقيقه. وسبب ذلك يقوم في كونه محكوما مسبقا برؤى وأسباب سياسية خارجية. وإذا كان هذا الأمر صحيحا في الماضي فهو صحيح كذلك في الظرف الحالي وفي المستقبل، وبغض النظر عن النية القائمة وراء الإصلاح من الخارج، فهي لا تؤدي إلى إصلاح حقيقي وذلك بسبب ارتباطها بمصالح مرحلية أو استراتيجية لقوى خارجية. وحتى في حال افتراض نيتها السليمة ورؤيتها العقلانية، فإنها ليست قادرة على تنفيذه بصورة سليمة. وسبب ذلك حسبما أشرت لأن الإصلاح الحقيقي هو أولا وقبل كل شيء نتاج تطور تلقائي وطبيعي للمجتمع. فالإصلاح الحقيقي هو حلقة في سلسلة وعي الذات التاريخي والقومي والثقافي للدول والمجتمعات والأمم. وضمن هذا الوعي يمكن للإصلاح أن يكون حلقة ضرورية في إدراكها لذاتها وإدراكها للتعقيدات التي تواجهها وفي تحديد إمكانية البدائل. فالتاريخ لا يحتوي على قانونية حتمية أو جبرية مطلقة، بقدر ما انه صيرورة الاحتمال. من هنا احتواؤه على إمكانية البدائل غير المتناهية. والإقرار بوصف الإصلاح احتياجا داخليا يفتح المجال أمام إمكانية رؤية مختلف البدائل. وهو أمر يؤدي بدوره إلى إدراك القوى الاجتماعية والسياسية والفكرية المختلفة لقيمة رؤيتها ومشاريعها المتعلقة ببدائل الإصلاح. آنذاك يصبح الإصلاح عملية اجتماعية سياسية وثقافية وليس مجرد عملية سياسية مرتبطة بمصالح نخبة حاكمة أو بمتطلبات دول ما من الخارج. لهذا أعتقد أنه من غير السليم الحديث عما يسمى بترويج الإصلاح من قوى خارجية لكي لا نقع في فخ الصمً، ولكي لا يكون ذلك حاجزا أيضا أمام استرقاق السمع إلى من يطالب بالإصلاح. فنحن في نهاية المطاف جزء من كيان عالمي وجزء من عملية تاريخية كونية كبرى (العولمة). وهي ليست عملية مفروضة من طرف ما معين، مع أنها قد تتخذ في بعض مظاهرها هذه الملامح. إنها عملية تاريخية عالمية، والجميع يخضع لتأثيراتها حسب موازين الأقوياء. ومن أجل أن تساهم فيها، أو من أجل أن تمنع إمكانية فرض نمط من الإصلاح عليك من الخارج، فان ذلك يستلزم تملك القوة التي توفر لك إنجاز إصلاحك الداخلي والتحكم بمساره. فالبدائل في عملية الإصلاح مرتبطة أساسا بمدى قدرة القوى السياسية والاجتماعية والنخب الفكرية على الاشتراك في صنع الإجماع على نوعية معينة من الإصلاح الواجب تطبيقه. وفيما يتعلق بالعالم العربي، أعتقد أن هذه القضية أقرب ما تكون إلى البديهية من حيث المظاهر العامة وهي: إصلاح الدولة من حيث تحويلها إلى دولة مؤسسات، والإصلاح الاجتماعي الذي يفترض أن تعمل الدولة والمجتمع والنخب السياسية على بناء المجتمع المدني والعيش حسب قواعده، وأخيرا العمل على بناء النظام الديموقراطي السياسي الذي يكفل إمكانية المشاركة السياسية من مختلف أطياف المجتمع باعتبارها جزءاً منه. إن حقيقة الإصلاح هي بالأساس حقيقة البدائل، والبدائل الممكنة والمطلوبة في الإصلاح هي بدائل منظومية، بمعنى البحث عن نظام إصلاحي كامل وليس استبدال شخصية بأخرى أو استبدال قانون بقانون أو تحسين طرف ما من الأطراف السياسية أو ما

شابه ذلك. إننا نعرف جيدا بأن الحياة منظومة، والإنسان منظومة، والكون بأجمعه منظومة. إذ من الممكن (مثلا) أن تقوي أصابعك أو عينيك أو أنفك أو أي جزء من أجزاء جسدك، إلا انك ستحصل في النهاية على خراب فعلي لجسدك وروحك! فحقيقة الجسم والروح يفترضان ضرورة الحفاظ على نوع من التوازن فيهما. وفي التوازن فقط يمكن الحفاظ على ديمومة حركتهما الديناميكية وجمالهما. والدولة والمجتمع والثقافة أيضا منظومات، لذلك من الصعب التفكير بمشروع إصلاح حقيقي وشامل في الوطن العربي دون الأخذ بعين الاعتبار إصلاح الدولة والمجتمع والثقافة. ففي ميدان الدولة، يفترض أن تكون دولة مؤسسات شرعية، وفي المجتمع أن يكون مدنيا، وفي الثقافة أن تكون عقلانية إنسانية. فالثقافة العقلانية ليست الملجأ الأخير للنزعة الإنسانية، ولكن النزعة الإنسانية من دون أساس عقلاني متين قد تؤدي إلى صنع الكثير من الطوباويات والراديكالية السياسية. ومن أجل صنع ثقافة حقيقية يفترض البدء فيها من القاعدة إلى القمة، وأقصد بذلك البدء من تنظيم وإصلاح مناهج التربية والتعليم بالطريقة التي تؤدي في نهاية المطاف إلى صنع ذهنية متفتحة ونقدية وإنسانية وعلمية. وهذا يفترض وجود منظومة من المناهج متكاملة وقادرة على صنع شخصية متكاملة بدورها. والشيء نفسه يمكن قوله عن قضية بناء المجتمع والدولة. وبدون ذلك سيبقى العالم العربي جزءا من عالم التخلف وخارج الصيرورة المعاصرة للعولمة والتقدم الاجتماعي والاقتصادي والعلمي والتكنولوجي والثقافي. ومن دون وضع استراتيجية واضحة المعالم تتصف برؤية دقيقة بمراحل تطوير الدولة والمجتمع والثقافة، فمن الصعب الحديث عن إصلاح جدي. وبدون ذلك تبقى مسألة الإصلاح جزءاً من صراع سياسي ضيق لا يمكنها أن تؤدي إلى إصلاح حقيقي.

◁ لقد تكلمت في إحدى محاضراتك الأخيرة عن مشروع الإصلاح في العراق ضمن ما أسميته بفلسفة الاستعراق. فما هو مضمونها وآلية فعلها واستعدادها لتنفيذ إصلاح حقيقي فيه؟

◄◄ لا يمكن الحديث عن إصلاح يتمتع بقدرة ترتقي إلى مستوى المنظومة دون تأسيسه نظريا من خلال فلسفة وطنية أو قومية، وبدون تحديد الأولويات الكبرى. وفي حالة العراق فان الإشكاليات التي يواجهها ترتقي جميعها إلى مصاف الأولويات وذلك بسبب الخراب الشامل الذي تعرضت له الدولة والمجتمع والثقافة. وهو الأمر الذي يفترض بدوره صياغة رؤية وطنية عامة للإصلاح بمقدورها تجميع القوى الواقعية والعقلانية من اجل تنفيذه. وهي قضية غاية في التعقيد بالنسبة لظروف العراق الحالية والمستقبلية، وقد تناولت الكثير من جوانبها في كتابي الصادر في اغسطس الماضي عن دار المدى بعنوان (العراق ومعاصرة المستقبل). وفيه وضعت الأفكار العامة عما ادعوه بفلسفة الاستعراق، بوصفها فلسفة الوطنية العراقية الجديدة. وهي رؤية تنطلق من تحليل تاريخ العراق وخصوصية ظهوره المعاصر. بمعنى أنها تآلف بين مكوناته التاريخية الثقافية وواقعه المعاصر بما يخدم إمكانية تأسيس مختلف البدائل والاحتمالات لمعاصرة المستقبل فيه عبر الخروج من مأزق التوتاليتارية التي أدت به إلى خراب شامل. بعبارة أخرى إن فلسفة الاستعراق هي فلسفة الهوية العراقية، أي فلسفة الحد الأقصى للرؤية الوطنية والقومية والدينية والدنيوية والاجتماعية والطبقية فيما يتعلق بمضمون الهوية الوطنية. وتقوم على عشرة مبادئ كبرى وهي:

إن العراق ليس تجمع أعراق؛ وانه هوية ثقافية سياسية؛ وانه غير معقول ولا مقبول خارج وحدة مكوناته الرافدينية العربية الإسلامية؛ وان العربية الإسلامية جوهر ثقافي؛ وان الهوية الثقافية المفترضة للعراق والعراقية هي الاستعراق؛ وان الاستعراق هو الحد الأقصى للقومية في العراق، وأنه فلسفة الحد الأدنى الضروري للوحدة الوطنية؛ وان الاستعراق هو أيديولوجية البيت الذي يمكن أن تتعايش فيه جميع القوميات بصورة متساوية ومنسجمة؛ وإن الاستعراق من حيث كونه نمط حياة عاما هو ضمانة البقاء ضمن الهوية التاريخية الثقافية للعراق والاحتفاظ بالأصول القومية الذاتية له، وان الخروج على الاستعراق من حيث كونه أيديولوجية وطنية ونمط حياة عام هو رجوع إلى العرقية،أي خروج على منطق الهوية الثقافية للعراق والعراقية وعلى مكونات وجودهما الجوهرية؛ وأن الخروج على الاستعراق بهذا المعنى هو خروج على الحكمة الثقافية والسياسية لتاريخ العراق، وبالتالي فهو خروج على القانون بالمعنى التاريخي والثقافي والحقوقي أيضا.

وليس المقصود بان العراق ليس تجمع أعراق نفي التمايز العرقي والقومي فيه، بقدر ما يعني الإشارة إلى خصوصية تكون الأقوام والأمم فيه. فالعراق يمتلك تاريخا عريقا في المدنية، وتراثا حضاريا هائلا، قادراً على صهر مختلف الأقوام في بوتقة كينونته الثقافية. إذ استطاع أن يبدع في

مجرى بناء مدنياته المتنوعة وحضاراته العديدة مرجعيات متسامية كانت تعيد إنتاج نفسها مع كل انعطاف كبير في حياته. وهي ظاهرة لها جذورها الأولية بما يمكن دعوته بالأبعاد الثقافية للقومية في العراق.

أما في ظروف العراق الحالية، وبالأخص من وجهة نظر معاصرة المستقبل فيه، فإن البقاء ضمن حيز العرقية والقومية الضيقة، مهما كانت الأسباب والبواعث والمبررات، لا يعني سوى الانجرار صوب بقايا النفسية البدائية، أي نفسية ما قبل الدولة والتاريخ السياسي الاجتماعي. وهو الأمر الذي يجعل من الضروري تحويل الوحدة الثقافية لتاريخ العراق الذاتي إلى مرجعية سياسية لجميع أقوامه. لا سيما وأنها وحدة لها مقوماتها في نفس الهوية العراقية، بوصفها هوية ثقافية سياسية.

فالهوية الثقافية السياسية للعراق هي سلسلة تتكون حلقاتها من حضارات سومرية وبابلية وآشورية وعربية، إضافة إلى مكونات جزئية عديدة شارك فيها مختلف الأقوام والشعوب قديما ومعاصرة من عبرانيين وفرس وتركمان وأكراد، وكذلك مساهمات تنوعت من حيث مداها ونوعيتها من جانب أقوام وأمم وثقافات اضمحلت مكوناتها المباشرة كما هو الحال بالنسبة للحيثيين والإغريق والتتر المغول والأتراك العثمانيين وكثير غيرهم. كل ذلك يشير إلى تنوع وتداخل مختلف المكونات في نسيج وعيه الذاتي. مما أدى إلى أن تتبلور في مزاجه الاجتماعي وعقائده الكبرى نظرة ثقافية تجاه هذه المكونات، باعتبارها أجزاء منه لها قيمتها التاريخية والوجدانية، أي أننا نلاحظ غياب مزاج الرؤية العدائية أو الموقف من مكوناته الجوهرية والإضافات الكبرى لها. وليس مصادفة أن يتحول العراق إلى مركز الحضارة الإسلامية وبؤرة إبداعها الثقافي. بمعنى تصيره مكانا قادرا على استقطاب مختلف الأجناس والأقوام والأمم في إبداع ثقافة كونية من حيث منطلقاتها وغاياتها. ذلك يعني انه استعاد الأبعاد الرمزية لبرج بابل، لا بالمعنى المقلوب الذي صورته كتب اليهود على انه المكان الذي تبلبلت فيه ألسنة الناس، أي المكان الذي تنوعت وانعزلت فيه أصوات الناس والأجناس بعضها عن البعض، بل المكان الذي تنوعت فيه اللغات وتوحدت في برج الإبداع المشترك للأمم. وهي حالة سوف تعيد إنتاج نفسها عندما تحولت بغداد إلى «دار السلام» و«دار الإسلام»، أي إلى مركز الاستقطاب الثقافي العالمي والمنفتح على الجميع. وهو استقطاب كان يتمثل عربيا (من حيث اللغة) تقاليد العراق الرافدينية، وإسلاميا (من حيث العقيدة). وفي هذا كان يكمن استمرار التقاليد العريقة للعراق وخصوصيتها في الوقت نفسه، بوصفه كينونة ثقافية. فقد كان التوليف الجديد للعربية الإسلامية الصيغة التاريخية المضافة والمكملة لتقاليد العراق القديمة عن أولوية وجوهرية المكون الثقافي على المكونات الأخرى أيا كان نوعها. وهو الأمر الذي يجعل من غير المعقول ومن غير المقبول إدراك ماهية وحقيقة العراق خارج أو بدون وحدة مكوناته الرافدينية العربية الإسلامية. فهي هو وهو هي.

حقيقة الإصلاح هي بالأساس حقيقة البدائل، والبدائل الممكنة والمطلوبة في الإصلاح هي بدائل منظومية، بمعنى البحث عن نظام إصلاحي كامل وليس استبدال شخصية بأخرى أو استبدال قانون بقانون أو تحسين طرف ما من الأطراف السياسية أو ما شابه ذلك

إذ طبعت العربية الإسلامية العراق بحقائقها الجوهرية، وجعلت منه كيانا واحدا لا يمكن عزل مكوناته المتنوعة. وهو واقع يفرض على الفكر السياسي العراقي المعاصر تمثل هذه الحقيقة التاريخية والثقافية من خلال إدراك وتجسيد الهوية الثقافية المفترضة للعراق بوصفها استعراقا. بمعنى الانطلاق من ضرورة تمثل الهوية الثقافية للعراق. وهي هوية ليست عرقية أو قومية ضيقة، بل ثقافية من حيث مرجعياتها وغاياتها تراكمت تاريخيا وتكاملت ثقافيا من مكونات عدة يصعب حصرها جميعا، إلا أنها تصب في الإطار العام ضمن ما ادعوه بالمكونات الرافدينية العربية الإسلامية. وهي هوية تحتوي بهذا المعنى على مختلف المكونات الحضارية والثقافية للأقوام والأعراق المنتشرة في تاريخ العراق وأراضيه، ألا أنها كينونة واحدة غير مجزأة من حيث محتواها.

فقد تعرضت الهوية العراقية، شأن كل كينونة تاريخية كبرى، إلى تحولات وهزات عنيفة في مجراها العريق. لكنها عادة ما كانت تعيد توليف ذاتها وتفعيلها من جديد مع كل انعطاف حاد. وهي حالة يقف أمامها العراق المعاصر بعد تعرضه لأحد أقسى الاهتزازات العنيفة في تاريخه المعاصر، التي تعادل من حيث مأساتها ما جرى له أثناء سقوط الدولة العباسية في منتصف القرن الثالث عشر. ومع أن الاختلاف بين الحدثين كبير من حيث المقدمات والنتائج، إلا انه يشير من وجهة النظر المتعلقة بظاهرة اهتزاز الهوية إلى ماهية الضعف البنيوي الذي أدى إلى اهتزازها

الأخير. ولعل السبب الرئيس لهذا الاهتزاز الأخير يقوم في طبيعة الخلل البنيوي الذي أحدثته التوتاليتارية البعثية والدكتاتورية الصدامية بالنسبة للهوية العراقية. إذ أدتا بها إلى التفكك والتفتت والتهشيم والتهميش شبه الشامل لمكوناتها الثقافية. وهو السبب القائم وراء الانبعاث الجزئي والنسبي والقوي أحيانا للصيغ التقليدية السابقة لتاريخ الدولة مثل الطائفية والقبلية والجهوية والمذهبية وغيرها من الأشكال التقليدية المتخلفة عن حقيقة الدولة العصرية بشكل عام والشرعية بشكل خاص. ولا يعني ذلك سوى ظهور «هويات» جزئية ومتخلفة على هامش مكوناتها الجوهرية، كما تظهر الفطريات إلى جوار الجذوع الضخمة للأشجار الحية. وهي «هويات» ضعيفة وهشة من حيث مناعتها على المقاومة، إلا أنها شرسة ومرهقة في الوقت نفسه. وهي لا تعمل في نهاية المطاف إلا على التآكل الذاتي لقواها وقوى الكينونة التاريخية للهوية التاريخية الثقافية للعراق، أي لهويته الخاصة. وفي هذا تكمن مقدمة ما ادعوه بضرورة أن يكون الاستعراق الحد الأقصى للقومية. وليس المقصود بالحد الأقصى هنا سوى حد التلقائية الضرورية للتطور الاجتماعي في الرؤية القومية للقوى الاجتماعية والحركات الفكرية والأحزاب السياسية. بمعنى الانطلاق في تناول مختلف قضايا الفكرة القومية في العراق من زاوية تلقائيتها الاجتماعية والثقافية بالنسبة لمعاصرة المستقبل فيه، وليس حصرها في إطار عرقي أو قومي ضيق.

إن إدراك هذه الحقيقة يؤدي أولا وقبل كل شيء إلى الانفتاح على النفس، ومن خلالها على الآخرين. وهو الأسلوب الوحيد القادر على بناء مؤسسات الدولة الشرعية والنظام الديمقراطي والمجتمع المدني. كما انه أسلوب تحرير النفس من أسر العرقية عبر الانتقال بها إلى مصاف الرؤية الثقافية للنفس والآخرين. وهو الأمر الذي يشير إلى أهمية إدراك الأبعاد العملية (الأيديولوجية) للاستعراق، أي النظر إلى الاستعراق باعتباره أيديولوجية الكينونة العراقية التي يمكن أن تتعايش فيها جميع القوميات والأعراق والأديان والمذاهب بصورة متساوية ومنسجمة.

إن مرجعية الاستعراق بالنسبة للوعي السياسي الاجتماعي والقومي في العراق لا تكمن فقط في طابعها العملي والعقلاني، بل وفي قدرتها على تكوين نمط خاص ومتميز للعراق في المنطقة. وهي مهمة معقدة نسبيا، لكنها ضرورية بالنسبة لاستراتيجية معاصرة المستقبل. وبهذا المعنى يمكن لنمط الحياة هذا أن يكون نموذجا يحتذى به لحل القضايا القومية العالقة، وضمانة لحرية واستقلال المنطقة ودورها الفعال على المدى البعيد. وفي هذا السياق يمكنه أن يكون ضمانة البقاء الفعلي ضمن الهوية التاريخية الثقافية. لاسيما وأنها الهوية الوحيدة القادرة على توليف القيم المتسامية في التنوع القومي والثقافي. أما الخروج على الاستعراق من حيث كونه أيديولوجية ونمط حياة فهو رجوع إلى العرقية، ومن ثم فهو خروج على منطق الهوية الثقافية للعراق وعلى مكونات وجوده الجوهرية. وذلك لأن الخروج على منطق الهوية التاريخية الثقافية له سوف يؤدي بالضرورة إلى السقوط في مستنقع التعصب القومي بمختلف أشكاله الشوفيني والضيق أو الانغلاق العرقي وما يترتب عليه من نفسية الانعزال ورذائلها العديدة.

فالتاريخ هو ليس مجرد فكرة وعبرة، بل وشرط معاصرة المستقبل في العراق، بسبب المأساة الشاملة التي لحقت به من جراء الخروج على مضمون الحكمة التاريخية السياسية المتراكمة فيه. وهو الأمر الذي فسح المجال أمام صعود الهامشية والراديكالية والأقلية إلى السلطة والعمل بمقاييسها الضيقة. أما النتيجة الجلية لذلك فهو خروج تام على القانون. وهي نتيجة لم تتصف بها التوتاليتارية البعثية والدكتاتورية الصدامية فقط، بل ومرشح لها كل من يهمل تأمل نتائجها في حال الخروج عن الحكمة الثقافية السياسية في العراق. لأن إهمالها وتجافيها يؤدي بالضرورة إلى الخروج على القانون بالمعنى التاريخي والثقافي والحقوقي أيضا.

⊳ هل هناك من أبعاد أخرى للاستعراق يمكنها أن تكون صيغة فلسفية سياسية تتعدى حدود العراق إلى العالم العربي والإسلامي؟

◄◄ نعم! كما ترى ليس المقصود بالاستعراق هنا هو العراقية على معنى الفرعونية أو الفينيقية وما شابه ذلك. لأن ذلك يعني الرجوع إلى الوراء أو محاولة تكرار ما لا يمكن تكراره. على العكس أن مضمون الاستعراق يصب في إطار ما ادعوه بالقومية الثقافية. وهي رؤية متراكمة في مرجعيات الثقافة الإسلامية وتستنبط منها بمعايير المعاصرة. فالتاريخ الحقيقي هو تاريخ وعي الذات، وإلا فانه يتحول إلى مجرد آلة لاجترار الزمن. ومن ثم استحالة القيام بأي شيء جدي غير البقاء في حيز إعادة إنتاج النوع! وهي حالة لا تلزم المرء أن يكون إنسانا بالضرورة! بعبارة أخرى إن المهمة الكبرى القائمة أمامنا في العالم العربي المعاصر تقوم في كيفية

صياغة الفلسفة الجديدة للقومية العربية بالشكل الذي يرجعها إلى أصولها الثقافية وليس العرقية أو القومية الضيقة أو الدينية. وفلسفة الاستعراق تصب في هذا الجهد والتيار. بمعنى انها الصيغة المعقولة في ظروف العراق الحالية والمستقبلية القادرة على انجاز ما ادعوه بتأسيس الهوية القومية الثقافية للعرب.

◁ ألا يتعارض هذا مع ما تدعو إليه أو تؤسس له مما تسميه بالمركزية الإسلامية؟ وما هي حدودها الفعلية بالنسبة لما تدعوه بفلسفة البدائل الثقافية؟

◂◂ ليس هنا من تعارض وذلك لأن كلا منهما يكمل الآخر. المركزية الإسلامية هي عملية تاريخية حضارية وثقافية كبرى والقومية الثقافة جزء منها. تماما كما أن المركزية الإسلامية لا يمكنها أن تتكامل بمشروع عالمي ما لم تتكامل الأمم الإسلامية بوصفها أمما قومية ثقافية. إذ أن ما يميز المركزية الإسلامية خلافا للمركزية الأوربية على سبيل المثال، هي كونها مركزية ذاتية من حيث علاقتها بنفسها وبالآخرين. أي أن نياتها ومساعيها وجهودها المدركة وغير المدركة، العقلانية والوجدانية موجهة صوب تفعيل مكوناتها التاريخية – الثقافية الخاصة. وهي مكونات نعثر على صداها الحاضر فيما يمكن دعوته بالإجماع الخفي المتراكم في الوعي الاجتماعي والسياسي المعاصر في العالم الإسلامي على ضرورة تأسيس نظم للحياة تستمد مرجعياتها الفكرية والروحية من التاريخ الثقافي للحضارة الإسلامية وأممها المتنوعة. ومن ثم تحويل جهادها واجتهادها في مختلف الميادين إلى «قطب روحي» فعال في الصراع الحضاري. وهو جهاد واجتهاد يؤدي بالضرورة إلى تفعيل سياسي لمكونات الحضارة الإسلامية.

المهمة الكبرى القائمة أمامنا في العالم العربي المعاصر تقوم في كيفية صياغة الفلسفة الجديدة للقومية العربية بالشكل الذي يرجعها إلى أصولها الثقافية وليس العرقية أو القومية الضيقة أو الدينية

إن الاجتهادات النظرية المتنوعة في مساعيها لكشف علاقة الإسلام بالسياسة انطلاقا من واقع هذه العلاقة أو من ضرورتها تهدف في نهاية المطاف إلى بناء صرح تأويلي يؤيد أو يعارض هذه العلاقة لا إلى تأسيسها العلمي والعملي بمعايير الحاجة التاريخية والانتماء الثقافي. حقيقة أن هذا التأسيس هو الإشكالية الأعقد من الناحية النظرية والعملية، لأنه يفترض في آن واحد البقاء في حيز الانتماء الثقافي لعالم الإسلام وتقاليده المتنوعة، ومجاراة العالم المعاصر في إبداعات العقل والوجدان. وهو أمر يصعب بلوغه دون إدراك الحاجة التاريخية لهذا التمَثل بمعايير الانتماء الثقافي للتاريخ الذاتي(الإسلامي). حينئذ تتحول علاقة الإسلام بالسياسة إلى إشكالية يصبح تأسيسها النظري وتحقيقها العملي جزءا من المرجعيات الثقافية للوجود والوعي الاجتماعي والقومي والإسلامي.

وإذا كان زمام المبادرة التاريخية في مجرى القرون الخمسة الأخيرة يعود للظاهرة الغربية (الأوربية)، فان مركزيتها العالمية أخذت بالانحلال مع انحلال إمبراطورياتها (النمساوية والإنجليزية والفرنسية والروسية) في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. وأخذت بالضعف والتراخي أكثر فأكثر مع هيمنة القطبية السوفيتية – الأمريكية. أما الهيمنة الأمريكية الحالية، فإنها عرضة للزوال السريع. كل ذلك يشير إلى اضمحلال الهيمنة الغربية في مركزيتها الأوربية وصيغتها الأمريكية المعاصرة. وهو واقع يشير أيضا إلى أن القرن الحادي والعشرين هو قرن المواجهات الثقافية(الحضارية).

فالتاريخ الحقيقي، الثابت والراسخ في الوجود والوعي الاجتماعيين للأمم هو تاريخ الثقافة. ومن ثم فان الثقافة هي القوة الوحيدة القادرة على الاستمرار والفعل في ضمائر الأمم وعقولها. أما الهيمنة الثقافية للغرب الأوربي في مجرى القرنين التاسع عشر والعشرين فهي أخذت في الزوال والاندثار إلى غير رجعة، بعد أن استثارت في عالم الإسلام الظاهرة الإسلامية نفسها من سباتها الطويل تحت عروش الاستبداد. من هنا، فإن صعود الظاهرة الإسلامية نفسها لم يكن رد فعل على الهيمنة الأوربية(المادية والمعنوية)، بقدر ما كان رد فعل على الذات.

◁ هل يعني ذلك إذن أن نقف أمام صيغة عربية أو إسلامية لدعم فكرة صراع الحضارات؟

◂◂ كلا! إنني أتكلم هنا حول الاحتمالات القائمة بوصفها لبّ الصراع داخل الثقافة نفسها. من هنا فان الاجتهادات المتنوعة داخل الإسلام والعالم الإسلامي لتأسيس الهوية هي جزء من المباحث الذاتية للثقافة وجزء من تعميق ما أسميته بالمركزية الثقافية التي تشكل ظاهرة المركزية الإسلامية جزء منها وليس العكس.. والمركزية الثقافية شأن كل مركزية هي

نتاج تركيز دائم للقوى الروحية والمادية في إدراك قيمة ومعنى التوحيد الاجتماعي والروحي على أسس معقولة للحاضر ومقبولة في استجابتها لتجارب الماضي. وفيما لو تجاوزنا الآن تاريخ الظاهرة القديم وخصوصيتها في مراحل ازدهار الدولة السياسية - الثقافية(الخلافة)، فان آليتها الفعالة المعاصرة بدأت مع صعود الحركة الإصلاحية الإسلامية. فقد تمثلت الإصلاحية الإسلامية تقاليد الدفاع عن النفس وتأسيس الهوية الشرقية في مواجهة الغرب الأوربي الكولونيالي. فقد كان الشرق في مواجهته الأولى للغرب في نزوعه العملي الموحد وأيديولوجيته الكولونيالية الموحدة، ذرات متناثرة. أي انه كان يفتقد للمركزية الذاتية. إلا أن المواجهة اللاحقة بدأت تتراكم في عقول وضمائر الأمم الشرقية ليس فقط إدراك الغرب الأوربي، بل والنفس أيضا. وهو إدراك بلوره وحدده ليس التطور التلقائي الثقافي للشرق، بل آلية المواجهة والتحدي والصراع مع الغرب.

فقد اضطر الشرق منذ اللحظات الأولى للصراع إلى أن يواجه غزوا «متمدنا»، وأن يتحسس روح الفضيحة القائمة فيه. مما اجبر الشرق في البداية على البحث عن «شرقيته» لمواجهة «غربية» الغرب، وفيما بعد تجزؤ هذه «الشرقية» إلى شرقيات متنوعة، حصلت في عالم الإسلام على صيغتها الأولى بظهور مفهوم «الشرق المسلم» وتعميقه اللاحق في تيارات متنوعة عمقت بمجموعها عناصر ما يمكن دعوته بالمركزية الإسلامية. واتخذت هذه المركزية الإسلامية في مجرى تطور العالم الإسلامي صيغا وأبعادا سياسية متنوعة ومختلفة، عبرت بمجموعها عن حوافز المواجهة والتحدي واستثارة الإرادة. أي كل ما كشف سياسيا وثقافيا عن نزوع الإسلام للتعبير عن المصالح الجوهرية للعالم الإسلامي من خلال تحوله إلى «مشكاة» المواجهة الثقافية مع الغرب(الأوربي) آنذاك. وهو تحول تعمق في مجرى القرن العشرين رغم التحولات العاصفة فيه. ويجدر القول أن المركزية الإسلامية لا تشبه في شيء المركزية الأوربية، لا من حيث مكوناتها ولا من حيث مبادئها الكبرى ولا من حيث غاياتها العملية. فقد سعت المركزية الإسلامية، من الناحية التاريخية، إلى وضع أسس الرؤية النقدية تجاه التجربة الأوربية وتطبيقاتها السياسية والاجتماعية والأخلاقية في العالم الإسلامي. أي أنها أرست بصورة تدريجية معالم الوحدة الضرورية بين الوعي السياسي والاجتماعي المعاصر وبين تاريخ الأمم الإسلامية. أنها حاولت استعادة اللحمة المنفرطة بأثر الغزو الكولونيالي، بين التاريخ وبين الوعي، بين الرؤية الواقعية وبين مرجعيات الثقافة الخاصة، بين البدائل وبين مصادر الوعي التاريخي والثقافي. ومن ثم إعادة ترتيب الأحجار الضرورية لبناء صرح التلقائية الفكرية في العلم والعمل.

◁ هل تقصد بهذه التلقائية التراث أم شيئاً آخر؟

◂◂ التلقائية تتضمن التراث وبالتالي فهي أوسع منه. إلا أنني أتكلم هنا حول الديمومة والانقطاع وأثرها بالنسبة لبلورة تقاليد وعي الذات الثقافي بوصفها القضية الأخطر بالنسبة لبناء الهوية الثقافة وما يترتب عليها من رؤية وإمكانيات في الصراع الحضاري المعاصر والتبادل الثقافي. إن النقص الجوهري الذي يميز التلقائية التي تحدثت عنها فهو يقوم في كونها لا تشبه بشيء آلية الإبداع الثقافي الإسلامي في عصور الخلافة المزدهرة، رغم الاستقلال النسبي للعالم الإسلامي، بما في ذلك في أواخر مرحلة الدولة العثمانية. فقد افتقد العالم الإسلامي بعد سقوط مراكزه الثقافية الكبرى(دمشق وبغداد وقرطبة والقاهرة) أعصاب حياته النشطة. وتحولت الدولة إلى ميدان الفروسية العضلية. فقد عانت الحركة الأولى للتلقائية الثقافية الإسلامية من انفصام حاد عن مصادر وعيها التاريخي، ومن ضغط الثقافة الأوربية. مما كان يعرضها على الدوام لعواصف التغيرات المفاجئة والطارئة. لهذا سرعان ما انحل التراكم الفكري والروحي والاجتماعي الأولي في أواخر الدولة العثمانية الذي ساهم في بلورة تيارات سياسية وفكرية جديدة ونشطة مع سقوط السلطنة العثمانية وتجزئة العالم الإسلامي بشكل عام والعربي بشكل خاص. والشيء نفسه تكرر مرات عديدة بما في ذلك في الوقت الحالي. وهو أمر يدل على انعدام تلقائية التطور ومن ثم تراكم القيم والمعارف والمؤسسات بوصفها العمود الفقري لكل تقدم فعلي وإصلاح ناضج. وهو انقطاع يكشف عن وجود هوة عميقة بين التراث و الواقع المعاصر، وكشف في الوقت نفسه عن غياب الرؤية العقلانية والثقافية، وبالأخص عند الحركات السياسية، تجاه الإشكاليات الواقعية الكبرى. غير أن هذه الانقطاعات المفاجئة أدت أيضا إلى تعميق وترسيخ التوجه العام القائل بضرورة التأسيس الذاتي(الثقافي) للرؤية التاريخية تجاه الماضي والحاضر والمستقبل، باعتباره إحدى المرجعيات الفكرية الكبرى. وعليها أيضا ظهر التحسس الأولي لأهمية البديل الثقافي - السياسي. بمعنى تنامي براعم الرؤية التاريخية والسياسية عن ضرورة التحصن الثقافي، وما يترتب عليه من استقلالية حضارية في العالم المعاصر.



المصور يوجين جونسن:

الانســـان بحاجة أكثر إلى الفــن مستقبـلاً



أشعر بالكفاية من التصوير عندما أجعل أعمالي تتحدث عن نفسها

حوار وترجمة: عبدالمنعم الحسني*

هو ليس حوارا صحفيا وانما جولة فكرية في ذهن واحد من أهم الأسماء في عالم التصوير الفوتوغرافي المعاصر. خاصة في مجال التصوير والطباعة بالأبيض والأسود. يوجين جونسن قرر أخيرا أن يخرج عن صمته بعد سنوات لم يعرض فيها لوحاته، لنستقبل عالما من الروائع لبلاد شتى وتكون مسقط مكان العرض مع نهايات العام وبدايات عام جديد. فنان يلامس الروح ويقبض على المشاعر الانسانية ويؤمن برسالته الفنية الانسانية الراقية. التقينا على مدار ثلاث جلسات. تحدثنا طويلا وطويلا وفي كل مرة أود أن يستمر بنا الحديث. ربما لأن الفن يجمعنا.. تجولنا في حقول فنية وانسانية متنوعة بين التصوير الضوئي والعمل الفني والرسالة الانسانية للفنان في مجتمعه ومستقبل فن التصوير الضوئي والتصوير والمصور في عمان.. فكان حوارا...

* مصور واكاديمي من سلطنة عمان

** دعنا نبدأ من النهاية ماذا يعني المعرض الأخير بالنسبة لك؟

❖ : ماذا أريد أن اقول عن المعرض الأخير؟ في الحقيقة لا يوجد لدي الشيء الكثير لأقوله. أعني بذلك أن المعرض الأخير هو انعكاس لعشرين سنة من حوالي ثلاثين عاما في عالم التصوير الفوتوغرافي. هو بمثابة العلاقة الروحية الخالصة والصداقة الحميمة التي جمعتني بهذا الفن. لكي تكون مصورا فأنت مثل الموسيقي والكاتب وغيره من المبدعين تريد أن يشاركك آخرون هذا الفرح الداخلي. فأن تكون مصورا يعني ذلك أنك تملك واحدة من أعظم الهبات من الله. فالصورة تبقى عالقة في الأذهان كالذاكرة على مدى قرون من الزمان. اذن ما يعني لي هذا المعرض هو باختصار هدية الحياة لي.

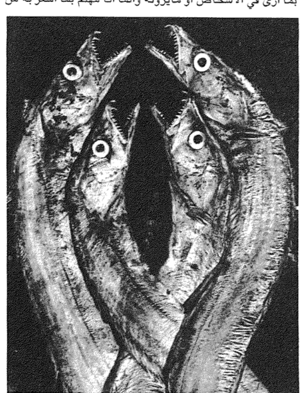
**** : أهديتنا هدية عظيمة في الفن في عمان. ماأريد أن أقوله ان من خلال تجوالي في المعرض نجد أن لكل لوحة قصة مختلفة عن الأخرى وكل القصص تتكامل لتأطير المشهد العام للمعرض وهو محاولة التعبير عن أحلام وآمال وطموحات ومعاناة البسطاء والولوج الى عالمهم وليس مجرد لقطات عابرة. حدثنا عن مفهومك للصورة الفنية؟**

❖: أعتقد -كما ذكرت في مقدمة كتابي- أن هناك فرقا بين ما نرى وبين ما نشعر بما نراه. عندما أصور الناس أنا لست مهتما بما أرى في الأشخاص أو مايرونه وانما أنا مهتم بما أشعر به من خلالهم. في تصوير الناس أغلق عيني وأفتح قلبي ولا أصور ما أشاهد وانما اصور ما أشعر به. كلنا نمر بمشاهد طبيعية أو بشرية ولكن كثيرا من المصورين ينسون انفعالاتهم تجاه الأشياء ويصورون فقط ما يرون دون انفعال صادق؛ القضية برمتها انفعال شعوري تجاه الموضوعات وهذا الذي يجعل فنانا مختلفا عن آخر. ليس مهما نوع التقنية التي تستخدم عدسات طويلة أو مقربة عريضة أو محدودة كل هذا لايهم بقدر أهمية شيء واحد: التصوير هو انعكاس لمشاعر انسانية تجاه الموضوعات. وعندما تنفعل لا يهمك حتى مايقوله الآخرون عن أعمالك لأننا في النهاية كلنا نختلف في مشاعرنا.

**** اذن القضية برمتها هي مشاعر وهي التي تفرق بين مصور وآخر فقط «اغلق عينيك وافتح قلبك» كما تقول.. لكن المشاعر هي المشاعر اذن أين وجه الاختلاف؟ سافرت كثيرا متنقلا بين الولايات المتحدة واوروبا وأفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية رغم انك تقول ان المشاعر تجدها في كل مكان.. اذن ما الداعي لقطع كل هذه المسافات يا ترى؟**

❖: المشاعر هي المشاعر في كل بقاع الأرض.. السعادة، الفرح، الحزن، الألم، الغضب.. لا يهمني من خلال ترحالي الوصول الى الاختلاف بقدر مايهمني ايجاد التشابه في المشاعر الانسانية اينما وجدت. وعندما افعل ذلك فانني اجد هذه المشاركة الوجدانية العالية في كل مكان.. لايهمني المكان بقدر مايهمني الانسان أينما وجد. لذلك عندما قررنا انا وزوجتي انشاء جمعية «خيرية» أسميناها «الحوار غير المنطوق» Unspoken dialogue لكي تعبر عن هذه الفلسفة وهذا الاتجاه. يمكن أن تخلق علاقة مع أبسط الكائنات دون أن تنطق بكلمة واحدة. قد أكون ذكرت لك في غير مرة عن ذلك الرجل الايراني ذي اللحية الطويلة عندما كنت قبل سنوات طويلة متشوقا لتصويره وكنت ألاحقه ولكني لم اكن اعرف اللغة الفارسية. وبعد مدة استوقفني وقال بلغة انجليزية ربما أفضل مني. «اتعلم أنك مصور فاشل» قلت له: «وكيف ذلك؟» قال: «اسمع أيها الشاب: عندما تريد أن تصور أحدا والشخص لم يحدثك ولم يسلم عليك، ابدأ أنت وابتسم له. فبابتسامتك تجعله يرد لك هو بابتسامة مماثلة وهي لا تكلفك شيئا. ثم بعد ذلك حاول أن تدخل معه في حوار». كان هذا الشخص قد أهداني واحدة من أعظم الهدايا طوال مسيرتي الفنية الى الآن. وبعدها حاولت طوال خطواتي التي اتت بعد ذلك أن أبدأ بابتسامة، ولكن أحاول قدر الامكان ألا تكون هذه الابتسامة مجرد حركة للشفتين وانما هي نابعة من القلب لتصل الى القلب. وبذلك فان الناس يشعرون بها وبالتالي يبادلونني الابتسامة الصادقة نفسها.

لا يهم ما اذا كان الشخص خجولا مثلا أو متحررا أو غير ذلك لكن

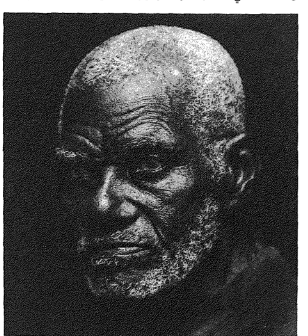


اغلق عينيك وافتح قلبك .. ثم صور!!

كل فرد يملك شيئا مميزا أي شخص يملك هدية ولا أعني الهدية المادية وانما الهدية المعنوية. أي شخص يثير اهتمامي بشكل أو بآخر. هناك شيء ما بداخله، والمصور الناجح هو من يقترب أكثر من هذا الانسان ويعطي لنفسه مساحة من الوقت لفهم هذا الانسان. بالتأكيد ستجد لامحالة شيئا يهمك. فعندما تفتح قلبك المهم أن تجد الباب الى قلب هذا الشخص الذي تحاول ان تنشيء معه علاقة ودية. ان تفتح الباب باحترام وعدم استعجال وتقترب أكثر من المشاعر الانسانية لهذا الشخص ستجد العديد من المكونات النفيسة التي يمكن الحديث عنها.

**** رائع.. ماذا عن مشروع السمك في معرضك الأخير؟ ليس فقط مكان للانسان وانما -كما لاحظت- هناك نفس التعامل الانساني مع الكائنات الأخرى مثل السمك كما هو في مشروعك الأخير. كثيرا ما نمر - وخاصة في عمان- بالسمك في حياتنا عبر السواحل الممتدة وعبر أسواق السمك المتناثرة، الا أننا قلما نجد أسماكا ناطقة تفرح، تغضب تصرخ، أو تصمت. ماذا تقول عن هذا المشروع؟**

❖: اذا كنت فخورا بأي عمل قمت به طوال الفترة السابقة فاني فخور بمشروع السمك. وهو مشروع في الحقيقة جاء عن طريق الصدفة وبدون سابق تخطيط. قبل ثلاث سنوات من الآن كنت أمشي في سداب (بالقرب من مسقط) بحثا عن رجل عجوز أود تصويره. الغريب انني لم ألتق بالشخص الذي كنت أود تصويره والمسافة التي قطعتها طويلة ودرجة الحرارة مرتفعة جدا. وكنت



امشي بين الرمال باحثا عن الرجل العجوز الذي وعدني أن يكون هناك في تلك الجمعة لكنه لم يفعل، وكان عليّ أن أرجع كل تلك المسافة الى داري؛ لكن وبينما كنت أمشي بين الصخور سمعت صوتا وكنت أعلم أن الوقت حار جدا فقلت ربما أصابني الأعياء فتوهمت صوتا.. لكني سمعت صوتا.. صوتا غريبا.. وذلك الصوت كان يقول: «ايه.. ماذا عني أنا؟» فنظرت حولي وتطلعت الى الأسفل فلم أجد أي شيء . لكني سمعت ذلك الصوت مرة أخرى. وهنا بدأت اتمعن النظر بين الصخور؛ وهناك رأيت رأسا لسمكة تونا رائعة الجمال. نظرت مرة أخرى وتوقفت وأنزلت آلة تصويري. وكلما تمعنت في النظر لفترة أطول كلما اكتشفت أن تلك السمكة هي كالانسان تماما تملك احاسيس ومشاعر. فوجدت الأمر ممتعا لأول مرة أشعر بذلك فقلت في نفسي لم لا ألتقط صورة لهذه السمكة. فصورت سمكة التونة تلك. وفي ذلك المساء قمت بتحميض الصورة وطباعتها في المنزل. كنت سعيدا جدا بها لكني فقط بعد سنة كاملة من تلك الحادثة وتحديدا بعد نشر هذه الصورة في مجلة تصوير فوتوغرافي تلقيت العديد العديد من رسائل الاعجاب بلقطة السمكة تلك. فقلت هناك مشاعر وأحاسيس فجلست مع زوجتي و بدأنا نكتشف عالم الأسماك. هناك شيء آخر يضاف الى القيمة الفنية وهو أن هناك الملايين من البشر ممن يتضورون جوعا ويعانون من نقص في التغذية ونحن نعلم أن السمك مصدر حيوي ومهم للغذاء في «عُمان» وكنا دائما نأمل أن نقدم شيئا الى الانسانية فقلنا لم لا نصور السمك بطريقة فنية مذكرين بقيمتها الغذائية كمصدر غذائي لاينضب. فقررنا أن نعمل هذا المشروع وريعه يكون لصالح الأطفال المحتاجين على مستوى العالم. وقمنا بذلك لأننا نعتقد أنها جريمة كبرى ان أكثر من نصف مليون طفل في العالم يموتون يوميا من جراء قلة الغذاء ونحن نملك مصدرا دائما لاينضب يمكن للجميع أكله باستمرار. نحن نعلم أننا لا يمكن أن نحل المشكلة لكن على الأقل يمكننا أن نضيء شمعة من أمل لمساعدة عدد من الأطفال لمتابعة دراستهم أو رعايتهم. من هنا كان «الحوار غير المنطوق» لرعاية الأطفال وبرامجهم التعليمية. فعن طريق الصور الفنية للأسماك هناك العديد من المصانع على مستوى العالم التي تهتم بهذه الصور وتشتريها وتدفع لها الكثير وبالتالي نستطيع بمردودها أن نساعد الأطفال المحتاجين.

هناك تحد فني آخر أردت أن أقوله من خلال مشروع السمك وهو أن العديد من الناس أو حتى المصورين يقولون أنني أصور جيدا لأنني أسافر للعديد من البلدان المختلفة: أردت أن أقول أن الفنان

يمكنه أن يصور ويلتقط لوحات فنية من أقرب أماكن حياته اليومية من الأسواق والشوارع وغيرها ليس لأن الموضوع مميز ولكن بسبب أن ما تراه عينك وتنفعل به هو المميز. الأسماك موجودة عبر آلاف السنين لكن لم نتوقف عندها ونتمعن فيها ونأخذ وقتنا فنجد شيئا مختلفا عن الآخرين. لذلك ما أود قوله هو أن الفن ليس من خلال السفر والترحال بعيدا وانما هو موجود بيننا؛ المسألة فقط هي مجرد محاولة القبض على المشاعر الانسانية والتعبير عنها تعبيرا صادقا اينما وجدت. كل منا يملك شعوراً لكن الفارق أن الفنان هو من يستطيع أن يقدم ويرى المختلف.

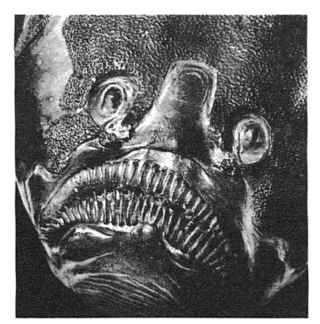


التحدي الكبير هو أنني لابد ان اتعامل كطفل مع هذا المشروع. هو أن نجعل هذا الطفل يتحرك دائما داخلنا. أتمنى أن يقدم مشروع السمك تجربة جديدة ومختلفة، كما أتمنى أن يقدم هذا المشروع لغيري من الفنانين شعورا واهتماما بالتجربة.

التاريخ

**** لنرجع الى التاريخ ١٩٧٥ ماذا يعني لك؟**

❖: كنت في ١٩٧٥ ادرس الطب في المانيا عندما اهداني ابي كاميرا وقال لي خذ فقلت ماذا افعل بها؟ قال خذ بها صورا. في تلك الفترة كنا نجهز للخروج في رحلة ترفيهية الى



كوبنهاجن وهولندا وباريس .. صورت العديد من الأفلام. المشاهد الطبيعية والمناظر السياحية المشهورة في البلاد التي زرتها. وعندما رجعت وكنت متلهفا لرؤية الصور وجدت أن الفيلم قد احترق!! من تلك الحادثة قررت الا اخسر. فذهبت الى المكتبة وقرأت عن التصوير الضوئي ثم التحقت بمدرسة تصوير متخصصة في الأبيض والأسود في برلين. وبعدها صورت الأطفال وكان عندي استوديو تصوير مصغر في منزلي. فكنت اعود من المدرسة في المساء اصور الأطفال ومنها بدأت اتعرف على المشاعر الانسانية بالحزن والفرح . وهو جدولي الى الآن. أعود من الجامعة ثم أقضي وقتي في غرفة التحميض والطباعة مع أعمالي. وقرأت العشرات العشرات العشرات عن كتب التصوير الضوئي.

التصوير والعالم والمستقبل

**** معظم لوحاتك التي اطلعت عليها على الأقل هي عبارة عن مشاعر انسانية متعلقة بكبار السن.. لماذا هذا التحديد؟**

❖: عندي مجموعتان كبيرتان الأولى عن كبار السن من مختلف دول العالم وكذلك آلاف الأعمال عن صغار السن. نعم عندي لوحات كثيرة عن كبار السن ربما لأنني أحب قصص الكبار التي يحكوها. أعشق البساطة وحياة البسطاء من البشر. أبحث عن المشاعر الانسانية العالمية من الفرح والحزن والألم لأنها ربما تدخل الى القلوب بصورة أكبر.

**** هل يمكن أن يقدم فن التصوير شيئا من أجل عالم أفضل وأكثر سعادة؟**

❖: أعتقد أن العالم يتجه نحو مزيد من التعقيد والتقنية. نتخاطب بالتقنية وكلما انغمسنا عميقا في التقنية كلما احتجنا أكثر للفن. الفن غير العلم الفن يقربنا أكثر نحو المشاعر الانسانية التي نفتقدها كثيرا مع التقدم العلمي المتزايد. أعتقد ان الانسانية بحاجة ماسة الى الفن في المراحل القادمة.

**** ماذا يقدم المستقبل؟**

❖: على مدار ١٥ عاما تقدمت التقنية في عالم التصوير. التقنية مهمة في عالم التصوير شأنها شأن مختلف نواحي الحياة. على سبيل المثال الرسائل البريدية؛ فكم من الوقت لم تر احدهم يخط رسالة بيده؟ عن نفسي منذ فترة طويلة.

الخطر الأكبر هو أن تفقدنا التقنية شعورنا بأعمالنا. اذا كان المصور على وعي بكيفية استخدام التقنية فلا ضير في ذلك. جيري اولسون على سبيل المثال في طباعته لأعماله ومزجه للوحات رائع جدا. مثل هذه الأعمال يمكن أن يقدمها لنا الفوتوشوب، لكن اولسون له نكهته الخاصة من خلال أعماله. حتى أنا علي أن اتعرف على التقنية لأنها من سمات العصر. فإذن التقنية هي وسيلة فقط للتعبير عن الفن. انظر الى أعمال انسل ادمز في تصويره للطبيعه رائع يوجين سميث المصور الصحفي العظيم يوسف كارش في تصويره للبورتريه وغيرهم هؤلاء عظماء لأن لديهم ما يقدمونه. رسالة يريدون أن يوصلوها للمتلقي. لا يمكن للتقنية أن تخلق فنانا وانما الفنان من يطوع التقنية لصالحه ولخدمة الرسالة التي يود أن يقدمها من خلال فنه. اذا لم يكن لديك رسالة تريد أن تقولها فلن تفيدك أحدث تقنية في العالم. العمل الفني مثل الطفل اما أن يحبك او لا يحبك.

**** ماذا عن المستقبل؟ ماذا يريد يوجين جونسون؟**

❖: من خلال مشروع الحوار غير المنطوق . هناك العديد من المشاريع. بالنسبة لي وبعد هذه المرحلة ما زلت اشعر انني طفل. ما زلت استمتع بالتصوير قدر استمتاعي بممارسته قبل ٣٠ عاما. انا لا اشعر بالكفاية ابدا ولا اريد. اشعر بالكفاية عندما اجعل اعمالي تتحدث. وهو بغيتي للسعادة ولا اريد ان استكفي لان الكفاية معناها التوقف والسكون وانا لا أريد ذلك. هناك العديد من المشاريع والمغامرات. أريد ان يصل صوتي بالصورة الى من يحتاج لها وأن اقدم المساعدات لمن يحتاج. انا فقط احمل المصباح ولكني لست انا المصباح الذي انير.

لكل من يهتم بالتصوير اقول انظر حولك استمتع بالحياة المس روح الآخرين.. اقبل التحدي وتمهل. التصوير حتى ولو لم تكن تحمل آلة تصوير هو أن تصور ماتراه في ذهنك. الكاميرا هي فقط مجرد آلة. بعض المشاريع اذا لم يكن شيء لديك في ذهنك لن يخرج شيء الى النور. ما تشعر به في قلبك هو أقوى لوحة تخرج الى النور من أي موضوع عابر.

عُمان والتصوير الضوئي

**** لنرجع الى عُمان.. المحطة التي انتهى اليها معرضك الأخير.. قضيت في عُمان حوالي ثماني سنوات زرت فيها معظم ولايات السلطنة ولك حسب علمي العديد من الأصدقاء.. حدثني عن التجربة؟**

❖: الحديث عن عن عُمان كفنان.. عُمان بلد ساحر بجماله.. الحديث عن عمان بالنسبة لي واحدة من التجارب المتميزة على الاطلاق في حياتي.

**** في عالم التصوير.. عُمان بطبيعتها بيئة محافظة.. والعديد من المصورين يخشون تصوير الناس في حياتهم العامة.. لكنك اخترقت هذا العالم الغريب عليه نوعا ما، ثقافة ولغة واختلط بالعديد من العمانيين**



وصور الناس في بيئاتهم المختلفة.

❖: كنت في رحلة مع احد اصدقائي في بداية مجيئي الى هنا.. شاهدنا في طريقنا رجلا بلحية كبيرة رائعة قلت لصاحبي.. قف هنا أود التصوير. قال: لا ليس هنا. قلت لماذا؟ قال لأنه رجل كبير وربما يغضب ولا يعجبه التصوير. فقلت له لا عليك لننزل وانت فقط ترجم حرفيا ما أقول. فقال هيا. بعد السلام والتحية قلت له: يا ابتي انا عندي مشكله كبيرة انا اريد اكبر لحيتي واجعلها مثل لحيتك ولكني لا استطيع وزوجتي تريدني بلحية كبيرة.. فقل لي ما العمل؟ فابتسم الرجل وجعل يقص علي نصائحه في تكبير اللحية. ثم تحلق حولنا مجموعة اخرى كل يقول لي نصائحه عن تطويل اللحية.. في النهاية قلت له ربما اذا صورتك بهذه اللحية استطيع ان اكبر لحيتي مثلك وتسعد زوجتي. بهذا النموذج أحاول أن اقترب من الناس في بيئاتهم.

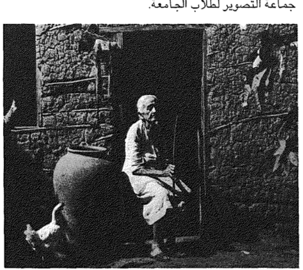
المصور العُماني عنده ميزة اللغة. المشكلة ان العديد من المصورين يستعجلون. يذهبون الى الأشخاص حاملين كاميراتهم. هل لي أن اصورك؟ ما السبب الذي يجعل الآخر يوافق بهذه الطريقة؟ خذ وقتك ولا تستعجل وادرس موضوعك جيدا قبل أن تقرر التصوير.



** كيف ترى التصوير في عمان قبل أن تأتي الى هنا وبعد أن عايشت؟

❖: أعتقد ان الذي يحصل في عُمان هناك العديد من المصورين ممن يحاولون نسخ الصور وتقليد غيرهم. المحاكاة جيدة والتقليد لكنه في البداية فقط. ما الذي يحدث؟.. عندما تشاهد شيئا جميلا تريد ان تقلده.. التحدي للمصور العماني هو كيف يرى المصور العماني كفنان لوحاته وماذا يريد أن يقدم. ما ألاحظه ان الكثير لا يقرأ. ننتظر المعارض ومسابقات التصوير. بالنسبة لي اعتقد ان المسابقات لا تقدم فنانين. لا اريد ان اشجع على فكرة ان هناك صورة افضل من اخرى. ما اريد ان اقوله ان لكل منا تصويره ورسالته وهذا الذي يجعله مختلفا عن الآخر. كل منا يحمل تفكيرا مختلفا. اعتقد ان المصور في عُمان محظوظ لأن لديه مؤسسات ترعاه مثل الجمعية العمانية للفنون التشكيلية وجماعة التصوير بالجامعة (جامعة السلطان قابوس) وغيرها لكن التحدي هو قدرة المصور العماني على ان يعبر عن نفسه من خلال الصور.

المعضلة الثانية وهي عالمية كذلك .. بالنسبة لي ان الصورة الناجحة هي التي تعبر عن مشاعري حتى ولو بتقنيات بسيطة. المهم ان يجد المصور شيئا ليقوله. ما اريد ان اقوله للمصور العماني هو ان لا يستعجل. عليك ان تعيش الحياة لتستطيع التعبير عنها. عندما تستطيع الوصول والتعبير عن اللمسات الانسانية عندها تصبح فنانا. كثيرا ما أجد وأهتم بحضور معارض طلاب جماعة التصوير بالجامعة أكثر من غيرها خارج الجامعة. لأن الطلاب في الجامعة يعرضون مشاعرهم ببساطة وانفعال بعيدا عن التعقيدات بينما في الخارج يعيرون اهتماما كبيرا بالتقنيات على حساب اللمسات الانسانية. لذلك اهتم دائما بحضور معارض جماعة التصوير لطلاب الجامعة.







فرانس شوبرت
الأزهار ذاوية والعمر يشيخ

طه حسين دهاك*

على مشارف بوابات فيينا لامست عينا «فرانس شوبرت» النور في الحادي والثلاثين من يناير ١٧٩٧، وكان قد مضى آنذاك على موت (موتسارت) ستة أعوام، أما (هايدن) فكان في أيامه الاخيرة، معتكفاً في بيته، بينما كان (بيتهوفن) يقضي عامه الرابع في مدينة الموسيقى فيينا.

نشأ فرانس الصغير في حي (وادي النور) في بيت مكون من غرفتين، تقتسمهما عائلة مكونة من ستة أفراد. ترعرع منذ صغره في احضان الموسيقى، اذ كان ابوه يعطي دروسا خاصة في الموسيقى في احدى الغرفتين، كما كانت تتناهى الى سمعه من كل حدب وصوب، اصوات الموسيقى والغناء، من أورغن كنيسة الحي، من غناء الصيادين، او من المرتحلين عبر الغابة المجاورة. الأمر الذي حدا به الى الوقوف مسحوراً للاستماع بكل صبر وأناة الى الأنغام المنبعثة من صندوق الموسيقى اليدوي (الارغول).

* موسيقي عراقي مقيم في ألمانيا.

اختزن شوبرت هذه الانطباعات والرؤى المبكرة، المشوبة بالحزن والتوجس والاضطراب، الذي خلفته تهديدات نابليون بغزو النمسا، اختزنها في ذاكرته، لتنعكس لاحقا على أعماله.

ابتدأ تعلم الموسيقى في السنة الثامنة من عمره، اعطاه ابوه حينذاك درساً على آلة الكمان، وعلى يد أخيه الكبير تعلم العزف على آلة البيانو، أما الغناء فتعلمه في كورال كنيسة (وادي النور) بقيادة الأب ميخائيل هولسر، كما أغرى الصوت السبرانو المتميز للصغير فرانس ادارة الكورال بأن تسند له مهمة الغناء المنفرد في عروض الكنيسة الموسيقية، أيام الآحاد. ولم تتوان الفرقة ان تختاره، عند غياب أحد العازفين، للعزف على آلة الكمان، او على أورغن الكنيسة، الذي استطاع، وهو ابن العاشرة، ان يعزف عليه الانغام المتعددة (البوليفوني) برشاقة واجادة ملفتة للنظر. وعندما كان يستمع اليه الأب هولسر، كانت دموعه تنهمر احتفاءً وفرحاً بهذه الموهبة الفذة، التي لم يصادف شبيهاً لها من قبل. قال مرة عنه (عندما كنت أعطيه دروساً جديدة، كان يعرفها مسبقاً، وعندها توقفت عن ذلك. أخذت اتحدث معه فقط، واستمع إليه بصمت واعجاب شديد بموهبته المدهشة). بادل شوبرت، من جانبه، معلمه، الذي استفاد منه كثيراً في تجذير شخصيته وموهبته، الحب والتقدير، واهداه عند وفاته مقطوعة (قداس).

ومن الجدير بالذكر، ان شوبرت ألف أول الحانه في فترة اشتراكه مع فرقة الكورال الآنفة الذكر، ولكنه لم يوفق للأسف في الاحتفاظ به.

شوبرت والعصر الرومانتيكي:

شوبرت الذي نشأ في بداية القرن التاسع عشر، تأثر هو الآخر بالاتجاه الرومانتيكي الذي بدأ يرسخ أقدامه فلسفياً في نهاية القرن الثامن عشر في المانيا، وكان من أبرز فلاسفته فيتشه، شلنج، هيجل وشوبنهاور. والرومانتيكية اتجاه شامل، انعكس على مستويات عدة، على الفلسفة والأدب والفنون بمختلف تلاوينها، بما فيها الموسيقى.

تبنت الرومانتيكية، خلافاً لتصوّر فلاسفة القرن الثامن عشر الكوني للعالم، ولايمانهم بالقيم الثابتة، تصوراً آخر نقيضاً، ينهض على الايمان بالصيرورة المتجددة للوجود والتقدم، وعلى الاحتفاء بالحياة، وبالذات المتفردة، بكل غموضها وهذياناتها، بتساؤلاتها الحارقة وحقائقها الموارية.

كتب الفيلسوف هوفمان حينذاك (ان روح الموسيقى تتغلغل في الطبيعة كلها). ليقدم بذلك تمثلا موسيقيا لوحدة الوجود، واضاف (ان الموسيقى هي اكثر الفنون رومانتيكية، ان لم تكن هي الفن الرومانتيكي الوحيد).

لقد قيض للموسيقى من بين سائر الفنون ان تصل الى مرتبة مرموقة لم تنلها من قبل، حتى ان فيلسوفا مثل شوبنهاور، يصفها بانها (تعبير عن الارادة الكلية لا مجرد صورة لها). وفسح المجال في هذه الفترة للمؤلف الموسيقي، ان يؤلف بقدر اكبر من الحرية، وان يرتاد عوالم لم تكن معروفة لفناني العصور السالفة. لقد تحرر أخيراً من سطوة الكنيسة ومن براثن قصور الامراء والاثرياء، وانصرف الى تطوير فن السيمفونية، والى الاشتغال على الاوبرا، لتتحول الى عرض يتسم بالغنى والاتساع، كما وجهت عناية خاصة الى الاغاني الفنية، التي أبدع فيها شوبرت ايما ابداع، ووضع أسسها الفنية وأغناها.

في كتابه (الفيلسوف وفن الموسيقى) كتب الباحث الامريكي (جوليوس بورتنوي): (لقد كان فرانس شوبرت اكثر الرومانتيكيين رومانتيكية) فهو الذي أنشأ الاغنية الفنية «الليد» الالمانية، حتى انه فاق بيتهوفن ذاته في خلق ألحان جميلة. وأدت ألحانه الدافئة، الألفة والمناسبة الى مضاعفة تأثير مجموعة كبيرة من اجل المقطوعات الشعرية الالمانية، فقد ألهمه تبجيله لغوته، ان يصنع ألحاناً للكثير من اشعاره، غير ان غوته لم يكن يبادله تقديره لعبقريته، ذلك أن شوبرت كان يريد ان تكون للحن السيادة المطلقة على الكلمة المنطوقة، بينما اعتقد غوته بضرورة خضوع الموسيقى للنص الشعري. ولكن هل أراد شوبرت ذلك حقا؟ اننا نعتقد ان ما سعى اليه شوبرت هو شيء آخر تماماً، كما سنبين ذلك لاحقاً.

شوبرت والأغنية الفنية : (Kunst Lieder)

الأغنية الفنية مصطلح اطلق على الاغاني التي تتجلى فيها أهمية المرافقة الموسيقية اثناء الغناء، الذي اتخذ هو الآخر شكلا تصاعدياً مركباً، بالضد تماما لأغنية عصر الباروك، الذي كان دور الآلة الموسيقية فيه، ينحصر على ضبط

الايقاع يعزف هارموني تقليدي كخلفية للحن مكرور. لقد ألف كثير من الموسيقيين الكلاسيكيين ألحان هذا النمط من الغناء، ولكنه لم يتطور إلا في العصر الرومانتيكي وعلى يد فرانس شوبرت، الذي لحن ما يقارب الـ٦٠٠ أغنية، ليفتتح بهذا الفن الجديد بوابة عالم رحيب لم يكتشف من قبل. لقد فاق شوبرت أقرانه في هذا المجال، وتبوأ موقعاً رفيعاً، لم تتضاءل اهميته على مر العصور.

كانت نصوص الأغاني تنهمر عليه من حيث يدري ولا يدري، كان أصدقاؤه الذين يقدرون عالياً فن هذا الموسيقي المتميز، وينوبون عنه في البحث عن نصوص جديدة، اضافة لما يكتبه الشعراء منهم لإنجاح هذه التجربة الفريدة.

تتميز أغاني شوبرت بمقدمات موسيقية، يفتح من خلالها الابواب على صور النص الشعري، الذي كان يعبر عنه ويجسده بألحان قوية وعنيفة حيناً، وهادئة وشفافة، حينا آخر، متناغماً مع المسار الدرامي للقصيدة الشعرية، وكان يمنح المرافقة الموسيقية دوراً لا يقل أهمية عن الغناء، إذ كانت الموسيقى تتناغم مع (ميلودي) الغناء تارة، ثم تشاكسه او تتحاور معه تارة أخرى.

ان إعادة شوبرت الاعتبار الى المقاطع الموسيقية المصاحبة للغناء، واعطاءها المستوى ذاته من الاهمية، أهلته لأن يكتشف طريقة مبتكرة، تعزز دور آلة البيانو المرافقة للغناء، حيث أصبح من الممكن اغناء الصورة الفنية بعشرات الالوان، التي تستنطق أدق المعاني الشعرية، واصبح لعازف البيانو الموقع ذاته الذي كان يستأثر به المغني نفسه. فوجد عندئذ كل طرف منهما ضالته فيها. اعجب بها عازفو البيانو، لما تخلفه من مسحة فنية أخاذة ومترامية الابعاد من جهة، وبسبب ما تعطيه لهم من دور مميز، من جهة ثانية. كما وجد المغنون في التحولات المقامية والتلوين الصوتي والحس الدرامي، التي تتضمنه هذه الطريقة، أفضل ما يصبون اليه في مسعاهم لتطوير ادائهم واغناء تجربتهم الفنية. وكان يقف في مقدمة هؤلاء، مغني الاوبرا المعروف آنذاك، (يوهان فوكل) الذي التحق عام ١٨١٧ بحلقة أصدقاء شوبرت.

في كتابه لعبة الكريات الزجاجية كتب (هيرمان هيسه) عن احدى أغاني شوبرت (ايمان الربيع) قائلا: (انها تبث عبيرا، كما العبير الذي يبثه البيلسان، عبيراً مراً حلواً، قوياً مضغوطاً، مفعماً بأجواء الربيع). وها نحن ندرج أدناه مقطعاً من اغنية (المرتحل):

من الجبال أتيت
من أبخرة الوادي
واصطخاب البحر
اتحرك بصمت
وبقليل من الفرح
تسألني التنهيدة... الى أين؟
الشمس تبدو لي ذابلة
الأزهار ذاوية
والعمر يشيخ

شخصيته:

قصر قامة شوبرت كانت سببا في اعفائه من الخدمة العسكرية، وكان الى جانب ذلك يشكو من قصر النظر، كان هادئاً منغلقاً بعض الشيء، رغم العدد الوفير من الاصدقاء، لم يكن يثير اهتمام أحد، ولكن ما أن يبدأ بالعزف حتى يتألق بحضور طاغٍ ومتقد.

عانى شوبرت على امتداد حياته من العوز، ولم يكن لديه سكن خاص به، كان يسكن متنقلاً عند أصدقائه، وبخاصة عند صديقه الحميم (شوبر). اما حظه مع الجنس الآخر، فكان عاثراً، حتى انه عندما أحب فتاة من الكورال وأحبته، لم يكتب لهذه العلاقة التوفيق، لعدم حصوله على وظيفة تساعده على تحمل أعباء الزواج. ومع انه كان دائم العشق للنساء، إلا انه لم يوفق في اقامة أية علاقة خاصة مع أية واحدة منهن. ولذلك لم يكن مستغرباً بان يتشح فنه بمسحة من الاسى والشجن. ويقال انه في احدى الاماسي الخاصة، التي اعتاد أصدقاؤه اقامتها، وبعد ان عزف، وغنى بعضاً من أغانيه، سألته احدى الفتيات: (يا سيد شوبرت هل تؤلف للحزن فقط؟) فأجابها مستغرباً: (وهل يوجد شيء آخر؟) وكانت حتى أنغامه المرحة ومارشاته وألحانه الراقصة مشوبة بنفحةٍ من ألم شفيف وتوق للدفء.

مراحل مهمة في حياته:

في عام ١٨٠٨ حصل شوبرت على منحة للدراسة والغناء في (معهد الدولة وكورال البلاط لليافعين) وهو من ابرز المدارس الموسيقية في فيينا، وكان من بين اساتذته الموسيقار الايطالي (ساليري)، وبسبب موهبة شوبرت الفذة وصوته السوبرانو الجميل، احتفى معلموه الجدد به وافتتنوا بموهبته، حيث كتب معلمه (فينسيل روتسكا): (لا أقدر ان اعلمه اكثر من هذا، فالذي لديه هبة من الله). في العام الرابع عشر من عمره ألف اعمالاً لا يستهان بها. وفي عامه السادس عشر كتب رائعته الفنية الاولى (السيمفونية رقم١) بمستوى رفيع قربه من موتسارت وبيتهوفن، اللذين أحدثت أعمالهما وقعاً مدوياً على موسيقيي ذلك الجيل، ومنهم شوبرت. كانت الالحان تنثال عليه بتلاوين هارمونية، مؤطرة بالمفاجأة، ومشبعة بقبس من ذلك الالق العبقري المتوهج، وربما كان لسان حاله يقول كما قال موتسارت (العمل جاهز في رأسي). بعد خمس سنوات انهى شوبرت دراسته في المعهد، ولكنه ظل يواصل لبعض الوقت التلمذة على يد (ساليري). وفي عامه السابع عشر لحن العديد من اشعار (غوته) شاعر ألمانيا العظيم. وبدون علمه أرسل أحد أصدقائه باقة مختارة من هذه الاغاني الى الشاعر (غوته)، وارفقها برسالة تقدير واحترام كبيرين،موضحاً للشاعر الكبير بان ليس للملحن علم بهذا الامر، ورجاه بأن يبدي رأيه في أعمال صديقه. ولكن ، لا جواب من (فايمار). بعد زمن طويل، وكان شوبرت قد ووري التراب، تذكر (غوته) الطاعن في السن موضوع هذه الاغاني، التي أهملها حينها ولم يأبه بها، قائلا لمؤرخه (إكرمان) ان انطباعه الاول عندما سمع احدى هذه الاغاني، التي انتشرت في (فايمار) آنذاك، انها تحمل (صوراً جلية).

كان عام ١٨١٧ زاخراً بالانتاج الفني، إذ كتب فيه شوبرت السيمفونيتين الرابعة والخامسة، مقطوعات عديدة لموسيقى الحجرة، سوناتات لآلة البيانو، القداس الرابع ولحن ١١٠ أغنيات. واستمر بين عامي ١٨١٨ – ١٨٢٠ يلحن بهدوء ومثابرة ولساعات طوال، في تلك الغرفة الخاوية، الا من سريره وآلة البيانو واوراق النوتة الموسيقية.



شوبرت وبيتهوفن:

منذ نشأته الموسيقية كان شوبرت كثير الاعجاب بأعمال بيتهوفن، وكان يعزفها بشغف، منقباً عن كنوزها المخبوءة وناهلا من معينها ما يضيف لمعارفه الموسيقية معارف أخر، اكثر امتداداً واعمق غوراً. عندما اصاب بيتهوفن الصمم وفضل حياة العزلة، كان شوبرت قد بلغ السنة الخامسة عشرة من عمره. ورغم وجودهما في فيينا إلا انهما لم يلتقيا وحتى في تلكم المشاوير، عندما كانا يتنزهان مصادفة عبر الطرق والحدائق التي تحيط بالمدينة. ويظهر في لوحة للرسام (كوبلفيزر) رسمها عام ١٨٢٢ مشهد عام للمتنزهين في الحدائق المحيطة بمدينة فيينا، يظهر فيها بيتهوفن يتمشى متفكراً غير آبه بما حوله، بينما يسير شوبرت بالاتجاه المعاكس، ماسكاً قبعته، ومنحنياً ليحيي أحد المارة. ولكن رغم ذلك، لم تخف على بيتهوفن موهبة الشاب شوبرت، ولم يكن يمل الحديث عنه، وتنبأ لأعماله الذيوع والانتشار. كتب (انطون شندلر) احد المقربين من بيتهوفن (حين قدمت له مجموعة من أغاني شوبرت، وكان عددها يقارب الستين اغنية، ومنها كانت مجرد مخطوطات، لم تستنسخ بعد، اندهش الفنان العظيم، الذي لم يكن يعرف ما يتجاوز اصابع اليد الواحدة من أغاني شوبرت، اندهش بهذا العدد الهائل، ولم يرد أن يصدق بان شوبرت قد ألف ما يتجاوز الـ٥٠٠ أغنية، فطلب مني أن أجلب له أعمال شوبرت الاخرى، من اوبرات ومقطوعات للبيانو، ولكن مرضه، الذي كان يشتد بلا أمل في الشفاء، حال دون تحقيق هذه الفكرة).

سيمفونيات شوبرت:

ألف شوبرت ثماني سيمفونيات فقط. تتنازع سيمفونياته الست المبكرة التي كتبها ما بين عامي ١٨١٣– ١٨١٨ ، عندما كان طالبا في المعهد الموسيقي، تأثيرات كلاسيكيات بيتهوفن وموتسارت من ناحية، ورومانتيكيات، مندلسون

وشومان، من ناحية ثانية. كما كانت أجواء الموسيقى الايطالية حاضرة فيها، عبر انغام روسيني التي تركت بصماتها على السيمفونية الثانية، وخاتمة السيمفونية الثالثة، التي تضمنت لمحات من رقصة (التارانتلا) الشعبية الايطالية. وقدم شوبرت ولأول مرة في سيمفونيته الخامسة المهداة لموتسارت، مقطعاً تصدره البوق والطبل، وبانسجام لم يسبقه اليه أحد.

وسميت سيمفونيته السابعة من مقام سي مينور، بالناقصة، لان شوبرت لم يتمكن بسبب وضعه الصحي، إلا من كتابة حركتين فقط من مجموع حركات السيمفونية الاربع، وكانت الحركتان تنحوان منحى السوناتا، وتتشابهان في شكليهما، بحيث لا يشعر السامع بانتهاء الاولى وابتداء الثانية، فالوزن فيهما يكاد يكون متشابهاً، اضافة الى تباطؤ سرعتيهما. ومع عدم اكتمالها فانها تعد من اشهر وأغرب ما كتب شوبرت. أما سيمفونيته الثامنة (دوماجور) المسماة بـ(السيمفونية الكبيرة) فهي على الضد من سيمفونياته المبكرة، إذ أنجزها بشكل مميز وباستقلالية اكبر. فلا يسترعي انتباه المرء، منذ بداية الحركة الاولى لها، تقاطع الآلات الوترية مع الآلات النفخية فحسب، بل أيضا نمط البناء والتناوب فيما بينهما، بادائهما لثلاث جمل موسيقية، تتكرر بأشكال مختلفة. كما استعمل شوبرت فيها ثلاث آلات (ترومبون) وهي خطوة مبتكرة، بعد عشر سنوات من رحيله عثر الموسيقار (روبرت شومان) بالصدفة على هذه السيمفونية التي اعجب بها كثيراً، وعمل على طبعها في مدينة لايبرك، ونشرها في عموم أوروبا، ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر. قال الموسيقار التشيكي الكبير (دفورجاك) عن أعمال شوبرت (كما اقيم عالياً أغاني شوبرت، فاني اقيم بشكل اعلى أعماله الموسيقية وبخاصة سيمفونيتيه الاخيرتين).

شوبرت وعالم الأوبرا

متأثرا بالعديد من الموسيقيين الذين سبقوه في مجال الاوبرا، ابتداءً من الموسيقار (كلوك) الذي شاهد له مبكراً، اوبرا (أفغينيا) ومن ثم موتسارت في (الناي السحري)، و(زواج فيغارو)، والايطالي روسيني في (حلاق اشبيلية) و(وليم تل)، عمد شوبرت الى ولوج عالم الاوبرا. ولكن رغم أغانيه التي تمتاز بالعذوبة والشفافية، فانه لم يستطع ان يقلل من تأثير الملل الذي كانت تسببه النصوص الطويلة، والذي كان يترك بصماته قوية على عروضه الاوبرالية.

Johann Michael Vogl und Schubert musizierend. Federzeichnung von Moritz von Schwind

جماعة الشوبرتيون:

بسبب موسيقاه وروحه العذبة وبساطته، أحاط شوبرت عدد غفير من الاصدقاء الاوفياء. دخلوا حياته فاعجبوا به، واحاطوه بالرعاية طيلة حياته. كانوا يشعرون بانه لا يشبه أي واحد منهم، وانه جدير برعايتهم له وتقديرهم اياه. أصحابه نخبة من الشباب، من ذوي الذوق الفني الرفيع، شعراء، رسامون وموظفون، اطلقوا على انفسهم (الشوبرتيون). كانت أماسيهم الموسيقية (الشوبرتية) هي محور تجمعهم، يستمعون فيها لآخر انجازات معشوقهم فرانس على آلة البيانو، والذي لم يبخل عليهم بعد ذلك، بارتجالات موسيقية راقصة، كانت تدوم حتى ساعة متأخرة من الليل. وكانت تجمعهم مع بعضهم أيضا متابعة النتاج الادبي والمعارض الفنية وحضور أمسيات فيينا الموسيقية.

عاش شوبرت شبابه مع هذه النخبة المنتقاة في ربوع فيينا البهيجة، وبالذات في ضواحي المدينة في منطقة (تلال الكرم) الأكثر بهجة، بالقرب من نهر الدانوب.

رحلة الشتاء:

في فبراير من عام ١٨٢٧ وعند زيارته لأحد الاصدقاء، عثر شوبرت مصادفة على اشعار كتبت على تقويم سنوي، للشاعر (فيلهلم موللر)، وسرعان ما اسرته لغتها الرومانسية وأجواءها الموشاة بالشجن والغموض، فأقدم على تلحينها، وانتهى منها في الثاني من اكتوبر من نفس العام. كانت المجموعة تتكون من اربع وعشرين قصيدة، وتحمل عنوان (رحلة الشتاء)، ولم ير شوبرت في ذلك الزمن المتطامن، مثل

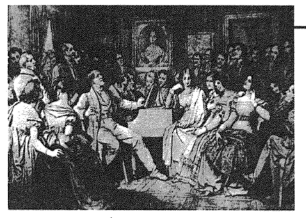
هذه الحساسية المفرطة، ولا ذلك الحزن المحض والعوالم الموحشة كتلك التي قاربها في هذه الاشعار. واكتشف، وهو في غمرة العمل، انغاماً وتلاوين جديدة تمتاز بالشدة والعمق وتتواءم مع المشاعر الفياضة للبطل المرتحل، الهائم على وجهه وسط الثلوج والعواصف الهوجاء. ويبدو ان العمل على هذه الاشعار قد أنهكه نفسياً وجسدياً، مما حدا به لأن يبتعد عن الآخرين، وحتى عن اعزهم لديه. كتب (شباون) وهو أحد اصدقاء شوبرت يقول: (كان شوبرت في هذه الفترة نزقاً وذا مزاج معتم، كئيباً وقليل الكلام. وعندما سألته عما جرى له، قال لي: عن قريب ستسمعون، وتدركون عندها مغزى عزلتي). وحقاً أدهش شوبرت أصدقاءه ومحبيه بهذا الانجاز الدرامي الرائع. كانت لكل أغنية فيه شخصيتها وبناؤها الموسيقي المؤثر. نورد ادناه الاغنية الاولى من أغاني المجموعة:

(ليلة سعيدة)

لا قدرة لي على اختيار موعد السفر
عليَ ان اتحسس في هذه العتمة الطريق لوحدي
كرفيقٍ
يصحبني ظل القمر
يعدو معي
وعلى البساط الثلجي الابيض
أبحث عن الخطوة الموحشة
الحب يعشق الرحيل
هكذا أراد الله
ليلتك حبيبتي (ليلة سعيدة)
لم ارد ان أشوش أحلامك
فحرصت ان لا تسمعي خطواتي
بهدوء .. بهدوء
أغلقت الباب
كتبت على البوابة (ليلة سعيدة)
حتى يلذك
أني أفكر بكِ.

اول حفل موسيقي عام

ظل شوبرت يعرض أعماله لاصدقائه ومريديه في حفلات خاصة. ورغم ذيوع صيته في فيينا، الا انه لم يقدم أعماله في حفل موسيقي عام، إلا في وقت متأخر، بعد ان اقترح عليه صديقه الشاعر (باورنفيلد) ان يعرض أعماله للجمهور، وفي ٢٦ مارس ١٨٢٨، الذي صادف الذكرى السنوية الاولى لوفاة بيتهوفن، قدم شوبرت بمساعدة اصدقائه، أول حفل موسيقي عام، في صالة وسط مدينة فيينا. تنوعت أعماله في هذه الامسية ما بين رباعيات وترية ومقطوعات لآلة البيانو وأغانٍ عديدة مختارة. امتلأت الصالة بجمهور مدينة الموسيقى ذي الذائقة الفنية المميزة. وكانت القاعة تضج، بعد كل معزوفة، بالتصفيق الحار المتواصل. ولم تبخل عليه صحف فيينا أيضا بالاطراء والاعجاب، الى جانب سعادته باعجاب الجمهور حصل شوبرت على مبلغ لا يستهان به من المال، ساعده على تجاوز بعض من أزمته المالية. وبدا حينها اكثر سعادة من ذي قبل.



وفاته:

وفي الخريف من العام نفسه، انتقل شوبرت للسكن في بيت أخيه. ورغم اشتداد المرض عليه، إلا انه استطاع ان يؤلف في تلك الفترة، اثنتين من أكثر أعماله نضوجاً واهمية، وهما السيمفونية الثامنة (الكبيرة)، وخماسيته الوترية الوحيدة. في نهاية اكتوبر، ظهرت عليه اعراض مرض التيفوس، الذي اضطره ان يلازم الفراش، ليودع الحياة في حدود الساعة الثالثة من ظهر يوم التاسع عشر من نوفمبر عام ١٨٢٨، ولم يتجاوز عمره آنذاك، احدى وثلاثين سنة. وفي ساعاته الاخيرة كان يردد، عالياً، اسم بيتهوفن، وسط سورة من الاهتياج والهذيانات. دفن شوبرت بجانب قبر بيتهوفن، حيث كانت امنيته. وكتب شاعر النمسا الكبير (فرانس كريلبارسر) على شاهدة قبره (تدفن هنا ثروة كبرى من النغم والآمال الجميلة). واطلق عليه الموسيقار شومان (أخ الروح) وقال عن موسيقاه إنها (سماوية) نعم، انه فرانس شوبرت، الذي قال عنه معلمه روتسكا (الذي لديه هبة من الله).

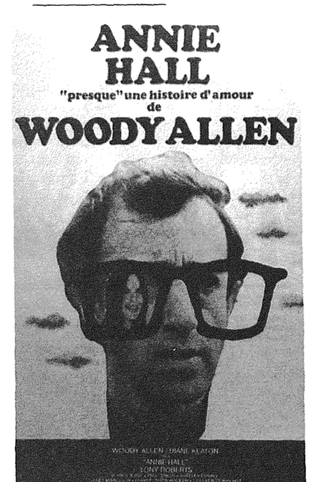


سيناريو:

آني هول Annie Hall

سيناريو: وودى آلن - مارشال بريكمان

ترجمة : مها لطفي*



(يسمع صوت ويبدأ مونولوج وودي آلن)

ظهور تدريجي:

أعلام الفيلم البيضاء تظهر وتختفي على شاشة سوداء.

يتلاشى الصوت.

ظهور تدريجي:

لقطة مفاجئة قريبة متوسطة لوجه الفي سنجر وهو يؤدي مونولوجا هزليا. يلبس سترة رياضية غير مكوية وقميصا بلا ربطة عنق. خلفية المشهد جامدة.

الفي: هنالك نكتة قديمة. إيه، سيدتان متقدمتان في السن موجودتان في أحد المنتجعات الجبلية في «كاتسكيل» إحداهما تقول: «الطعام في هذا المكان رهيب فعلا.» فتجيبها الأخرى، «إيه، أعرف ذلك والكميات.... صغيرة.» «حسنا، هذا بالضبط شعوري نحو الحياة. إنها ملأى بالعزلة والبؤس والعذاب والتعاسة، وتنتهي بسرعة البرق والـ. النكتة المهمة الأخرى بالنسبة لي هي تلك، أوه، تلك التي تنسب عادة إلى جروشو ماركس، ولكنني أعتقد أنها ظهرت أصلاً في فطنة فرويد وعلاقتها باللاوعي وهي تسير هكذا – أنا أعيد صياغتها.. أوه،...» لا أريد أن أنتسب بتاتا لأي من الأندية التي تقبل واحداً مثلي عضواً فيها.

★ مترجمة من لبنان.

«هذه هي النكتة التي تشكل مدخلا لحياتي كشاب بالنسبة لعلاقاتي بالنساء.. تش، تعلمين ان أغرب الأمور تدور في رأسي إذا بلغت الأربعين، تش، وأعتقد أنني أواجه أزمة حياة أو شيئا من هذا القبيل، لا أدري.
أنا، أوه... وأنا لا يقلقني التقدم في السن. أنا لست واحداً من هؤلاء الشخصيات كما تعلمون. بالرغم من الصلع البسيط أعلى رأسي، فهذا أسوأ ما يمكن أن يقال عني. أنا، أوه، أعتقد إنني سأتحسن كلما كبرت في السن، كما تعلمون؟ أعتقد انني سوف أكون الـ – الأصلع الكامل الرجولة، كما تعلمون، كنقيض لقولنا لـ – أوه – الرمادي المميز، على سبيل المثال كما تعلمون؟ إلا إذا لم أكن أياً من الاثنين. إلا إذا كنت أحد هؤلاء الأشخاص الذين يسيل لعابهم من أفواههم ويتجولون عبر المقاهي يحملون حقيبة تسوّق ويصرخون منادين بالاشتراكية.
(تنهّد)
آني وأنا قطعنا علاقتنا.. وأنا – أنا لا أستطيع حتى الآن تقبل هذه الحقيقة. كما تعرفون، أنا – أنا مستمر في غربلة أجزاء هذه العلاقة في عقلي – ومتفحّص حياتي، ومحاول استنتاج أين حصل الـ...... ومن المضحك، أنا لست شخصية اكتئابية. أنا لست شخصية اكتئابية أنا – أنا – أنا، أوه،
(يضحك)
كنت صبياً سعيداً نسبيا، كما أعتقد. نشأت في بروكلن خلال الحرب العالمية الثانية.
داخلي ـ عيادة الطبيب – نهارا.
الفي عندما كان صبياً يافعا يجلس على المقعد مع والدته في عيادة طبيب فوضوية من الطراز القديم.. يقف الطبيب مقابل مقعدهما وهو يحمل سيجارة ويستمع.
الأم (تخاطب الطبيب): كان في حالة اكتئاب وفجأة لم يعد باستطاعته القيام بشيء.
الطبيب (يهز رأسه): لماذا أنت مكتئب يا الفي؟
الأم (تلكز الفي بكوعها) أخبر دكتور فليكر.
(يجلس الفي الصغير ورأسه إلى أسفل. ووالدته تجيب عنه):
– أنهشيء قد قرأه.
الطبيب: (ينفخ سيجارته ويهز رأسه):شيء قرأه، هه؟
الفي: (مازال رأسه إلى أسفل): العالم يتمدد.
الطبيب: العالم يتمدد؟
الفي (ينظر إلى أعلى نحو الطبيب): حسنا، العالم هو كل شيء، وإذا كان يتمدد، فيوما ما سوف يتحطم ويكون هذا نهاية كل شيء.
تنظر والدته نحوه باشمئزاز.
الأم (صارخة): وهل هذا شأنك؟
(تستدير نحو الطبيب): توقف عن كتابة وظائفه المنزلية.
الفي : وما الفائدة؟
الأم: (مستثارة تشير بيدها): ما علاقة الكون بهذا؟
أنت هنا في بروكلين! بروكلين لا تتمدّد!
الطبيب (ينظر بتعاطف نحو الفي): لن تتمدد قبل بلايين السنين يا الفي ولسوف نحاول الاستمتاع بينما نحن هنا. إيه؟
(يضحك)

قطع على:
تسقط لقطة لبيت ينحدر من فوق سقفه منزلق سيارات مدينة ملاه. خط من السيارات يتحرك إلى أعلى ثم ينزلق بسرعة كبيرة، بينما تقوم فرقة من خارج شباك البيت بالتلويح بمنافض الغبار.
صوت الفي: يقول المحلل النفسي انني أبالغ في ذكريات طفولتي ولكنني أبتسم. أنني قد نشأت تحت هذا المنزلق.
قطع على:
داخلي ـ منزل.
الطفل الفي يجلس على طاولة يتناول «الشوربة» ويقرأ كتاباً فكاهيا، بينما يجلس والده على الأريكة يقرأ الصحيفة. البيت يهتز عند كل حركة على المنزلق.
صوت الفي: – منزلق سيارات في بروكلين، جزء من جزيرة كولي. ربماهذا يفسّر شخصيتي العصبية قليلا، كما أعتقد.
قطع على:
يقف الطفل الفي أمام مكان لبيع الطعام يراقب ثلاثة من العسكر يمثلون الجيش، والأسطول البحري ورجال البحرية تتشابك سواعدهم مع بعضها البعض، تصحبهم امرأة شقراء تلبس ثوب سباحة بنصف رداء سفلي. يأخذون بالاستدارة ويركضون تجاه المنطقة الأمامية. تقف الفتاة أمام الكاميرا وتنحني لترسل قبلة في الهواء.. وتقرأ اللافتة المعلقة فوق المكان.
«بار ستيف المشهور للمحار. «بيرة مثلجة» ومنزلق السيارات الدائري يتحرك بأقصى سرعة في الخلفية.
صوت الفي:
تعلم! أنا أملك مخيلة زائدة الحيوية. يقفز عقلي أحيانا فيدور قليلاً، وأجد بعض الصعوبة في التمييز بين الخيال والحقيقة.
قطع على:
لقطة كاملة لأناس يستقلون السيارات المتصادمة مستمتعين بالاصطدام ببعضهم البعض، بينما يقف والد الفي في وسط الخط يوجه السير.
صوت الفي:
كان أبي يدير قسم السيارات المتصادمة.
(يدخل الفي الطفل إلى الإطار وهو يقود إحدى السيارات المتصادمة.. يتوقف عندما تصدمه سيارات أخرى. يتابع والده توجيه السير)
هناك، هناك يقف هو وهناك أنا. ولكن أنا – أنا – أنا – أنا كنت أخرج عدائيتي عبر هذه السيارات طوال الوقت.
يتوجه الفي إلى الخلف بسيارته خارج الشاشة.
داخلي ـ غرفة مدرسة نهارا.
لقطة بانورامية لثلاثة معلمين غريبي المظهر يقفون أمام اللوح الأسود. تتغير الكتابة بالطباشير على اللوح تبعاً لما يحاضره كل من المعلمين فيما يتكلم إلفي، يضع أحد الاساتذة معادلة على اللوح «١٠×٢= ٢٠» ومعادلات حسابية أخرى.
صوت الفي: اذكر الجهاز التعليمي في مدرستنا. هل تعلم إننا كنا نقول أوه، بأن «الذين لا يستطيعون الفعل يُعلمون، والذين لا يستطيعون التعليم، يعلمون الرياضة البدنية.» و... أوه، هـ هـ، طبعاً الذين لا يستطيعون فعل أي شيء، كما أعتقد، عينوا في مدرستنا. يجب أن أقول –

قطع على:
معلمة تقف أمام غرفة تدريس قديمة الشكل. نقرأ على اللوح خلفها «إدارة المواصلات» لقطة بانورامية من منظورها:
مجموعة من التلاميذ الصغار يجلسون خلف مقاعدهم. الصبي الفي يجلس في منتصف الغرفة بينما تحيط به نشاطات طلابية : تبادل أوراق، نقر بالمساطر، تنظيف أنوف، مضغ لبان.
صوت الفي:
طالما شعرت أن رفاقي في المدرسة أغبياء. ميلفين جرين جلاس، كما تعلم، ذو الوجه الصغير السمين، وهنر ييت فاريل، دائما هي الآنسة المثالية طوال الوقت. و – وإيفان اكرمن، دائما يجيب إجابات خاطئة. دائما. يقف إيفان خلف مقعده.
إيفان: سبعة وثلاثة تساوي تسعة.
يضرب الفي جبهته بيده. يحملق تلميذ آخر به، متجاوباً.
صوت الفي: وحتى في ذلك الحين كنت أدرك أنهم ليسوا سوى أغبياء. (تتحرك الكاميرا عائدة باتجاه المعلمة، التي تحملق في تلاميذها) في سنة ألف وتسعمائة واثنتين وأربعين كانت قد ـ
بينما يتكلم الفي، تظهره الكاميرا وهو يتحرك في مقعده و يقبل فتاة صغيرة. تقفز الفتاة من مقعدها بازدراء، وهي تحك خدها، بينما يعود الفي إلى مقعده.
الفتاة الأولى (تحدث ضوضاء)
آه، لقد قبلني، قبلني.
المعلمة (بعيداً عن الشاشة)
هذه هي المرة الثانية خلال هذا الشهر! تعال!
بينما تتكلم المعلمة وهي غاضبة ينهض الفي من مقعده ويتحرك باتجاهها. تشير بعصاها غاضبة بينما يدير التلاميذ رؤوسهم ليراقبوا ما الذي سيحدث بعد ذلك.
الفي: ما الذي فعلته؟
المعلمة: اصعد إلى هنا!
الفي: ما الذي فعلته؟
المعلمة: يجب أن تخجل من نفسك.
ينظر الطلبة ومازالوا يديرون رؤوسهم إلى الخلف نحو الفي، وهو الآن شاب يجلس في آخر مقاعد الصف الثاني.
الفي (الشاب) (أولاً خارج الشاشة ثم على الشاشة بينما تتحرك الكاميرا إلى الجزء الخلفي من غرفة الصف).
إنني لم أكن أفعل سوى التعبير عن فضول جنسي صحي.
المعلمة: (الفي الصغير يقف بجانبها) الصبيان ذوو الست سنوات لا تكون الفتيات جزءا من تفكيرهم.
الفي (الشاب) (مازال جالساً في الجزء الخلفي لغرفة الصف)
أنا فعلت.
تستدير الفتاة التي قبلها الفي الصغير نحو الفي الشاب، تشير بيدها وتتكلم
الفتاة الأولى: بحق الله يا الفي حتى فرويد تكلم عن فترة الكُمون
الفي (الشاب) (يشير بيديه) حسنا، أنا لم امر بفترة الكُمون. لا أستطيع أن أفعل شيئا.
المعلمة (الصبي الفي مازال بجانبها)
لماذا لم تستطع أن تكون مثل دونالد؟

(لقطة بانورامية نحو دونالد وهو يجلس منتصباً على كرسيه، ثم تتجه اللقطة نحو المعلمة) الآن، هذا صبي مثالي!
الفي (الصبي) (مازال واقفاً بجانب المعلمة) أخبر الجماعة أين أنت اليوم، يا دونالد.
دونالد: أنا أدير شركة فساتين مربحة جدا.
صوت الفي: صح. أحيانا أتساءل أين أبناء صفي الآن.
تظهر الكاميرا الصف بكامله، التلاميذ يجلسون خلف مقاعدهم والأستاذ يقف أمام الغرفة. واحد تلو الآخر، يقف التلاميذ الصغار على مقاعدهم ويتكلمون.
الصبي الأول: أنا مدير شركة بينكس للسباكة.
الصبي الثاني: أنا بائع تعاويذ.
الصبي الثالث: كنت مدمناً للهيروين. والآن أنا مدمن للميثادون.
الفتاة الثانية: أنا أعمل بالمصنوعات الجلدية.
داخل ـ غرفة
لقطة مقربة لشاشة تليفزيون تظهر الفي الشاب وهو في برنامج أحاديث. يجلس بجانب ضيف البرنامج. ديك كافيت كما يجلس على يمينه بحار. يسمع صوت تشويش طوال الحوار.
الفي: لم أعد أدري ماذا حلّ برفاق صفي، ولكنني أنا شخصياً أنتهى بي الأمر لأصبح كوميديانا. لم اقبل في الجيش.
كنت، أوه..... ما يكفي، كنت – كنت من الأعمدة الأربعة.
يسمع صوت جمهور التليفزيون ضاحكاً ومهللاً.
ديك كافيت: الأعمدة الأربعة؟
الفي نعم. في – في – في –في حالة الحرب، أنا أسير.
يزداد ضحك الجمهور الذي يصاحبه ديك كافيت والضابط البحري.
داخلي ـ المنزل الذي ترعرع فيه الفي
تجلس والدة الفي على المائدة القديمة تقشر الجزر وتتكلم وهي تنظر خارج الشاشة.
الأم: كنت دائما ترى الأسوأ في الناس. لم تستطع أبداً مصاحبة أي واحد في المدرسة. كنت دائما متعثراً في السير مع العالم. حتى بعد أن أصبحت مشهوراً مازلت لا تثق بالعالم.
خارجي ـ شارع في منهاتن – نهارا.
شارع جميل في منهاتن تحف بممراته أشجار، حجارة بنية، مدرسة، يدور به الناس، البعض يتنزه وهو يحمل لفافات والآخرون مدفونون. تظهر الشاشة الممر الجانبي بطوله، وشارع وجزء من الشارع الجانبي البعيد. بينما يظهر هذا المشهد، يقترب اثنان من المشاة، لا يمكن

تمييزهما من هذه المسافة، يقتربان أكثر وأكثر باتجاه الكاميرا، فنميزهما أخيراً بأنهما الفي وصديقه الصدوق روب وهما مستغرقان في المحادثة.
أخيراً يتحركان متجاوزين الكاميرا وبعيداً عن الشاشة. يسمع في الخلفية صوت المرور.
الفي: سمعته بوضوح. كان يتمتم تحت أنفاسه «يهودي».
روب: أنت مجنون!
الفي: كلا، أنا لست كذلك. كنا نسير بعيداً عن ملعب التنس، وكما تعلم، كان هناك وكنت أنا وزوجته، ونظر إليها، ثم نظر الاثنان نحوي وتحت أنفاسه قال، «يهودي».
روب: الفي، إنك تسيطر عليك عقدة الاضطهاد.
الفي: آه – كيف أكون مصابا بعقدة الاضطهاد –؟ حسنا، أنا ألتقط هذا النوع من الأشياء كما تعلم. كنت أتناول غذائي مع بعض الأشخاص من NBC، فقلت.. أوه، «هل أكلتم أم ماذا؟ قال لي توم كريستي، كلا» هل فعلت أنت Didchoo؟ وليس هل فعلت أنت did you؟ ولكن هل أكلت أنت يا يهودي jew؟ كلا ليس هل أكلت أنت ولكن اليهودي أكل يهودي. فهمتها؟ يهودي أكل؟
روب: آه، يا ماكس، أنت، أوه....
الفي: لا تدعوني ماكس.
روب: لماذا يا ماكس؟ إنه اسم يليق بك. ماكس، أنت ترى مؤامرات في كل ما تصادفه.
الفي: كلا. أنا لا أفعل ذلك! هل تعلم، كنت في مخزن لبيع الأسطوانات. أسمع هذه – وأنا أعلم أن هنالك ذلك الشخص الضخم الطويل الأشقر ذا الشعر المقصوص قصة عسكرية،
وهو ينظر إليّ بطريقة مضحكة ويبتسم ويقول، «نعم،وعندنا تخفيض هذا الأسبوع لأعمال واجنر، واجنر، ياماكس، واجنر – إذا أنا أعرف ما الذي يحاوله حقيقة، أن يقول لي بوضوح شديد، واجنر.
روب: يمينا. ماكس. كاليفورنيا، ماكس.
الفي: آه.
روب: دعنا بحق الجحيم نغادر هذه المدينة المجنونة.
الفي: انس الموضوع، يا ماكس.
روب: نتحرك نحو لوس أنجلوس المشمسة. كل الأعمال الاستعراضية هناك، يا ماكس.
الفي: كلا، لا أستطيع. دائما تثير هذا الموضوع، ولكنني لا أريد العيش في مدينة ليس فيها مكسب ثقافي سوى أنك تستطيع التوجه يميناً عند الإشارة الحمراء.
روب (ينظر إلى ساعته)
صحيح، ياماكس، أنس الموضوع. ألن تتأخر عن لقاء آني؟
الفي: سوف ألقاها أمام البيكمان. أعتقد أنه مازال لدي بضع دقائق. أليس كذلك؟
خارجي ـ صالة بيكمان – نهارا.
يقف الفي أمام الأبواب الزجاجية للصالة، عامل بيع البطاقات خلفه تماماً داخل الأبواب الزجاجية. صوت حركة المرور في المدينة. تسمع أبواق السيارات، بينما ينظر هو حوله منتظراً وصول آني.. رجل في سترة جلدية سوداء، يسير متجاوزاً الصالة، ويقف أمام الفي. ينظر نحوه ثم يتحرك بعيدا. يتوقف بعد أن يخطو بضع خطوات إلى الأمام ثم يستدير لينظر نحو الفي ثانية. فيتطلّع الفي بعيداً ثم يعود فينظر نحو الرجل. يتابع الرجل حملقته. يحك الفي رأسه، يبحث عن آني محاولاً أن لا يلاحظ الرجل وجوده. الرجل ما زال يحملق، يستدير عائدا نحو الفي.
الرجل الأول: هاي، أنت في التليفزيون؟
الفي (يهز رأسه) كلا. نعم، مرة بين فترة وآخرى. كما تعرف، في المناسبات.
الرجل الأول: ما اسمك؟
الفي (يتنحنح ليستطيع الكلام) لن تعرفه. غير مهم. ما الفرق؟
الرجل الأول: لقد ظهرت في.... أوه الـ... أوه، برنامج جوني كارسون،أليس كذلك؟
الفي: بين الفترة والأخرى، كما تعلم. أعني، كما تعلم، كل و...
الرجل الأول: ما اسمك؟
يزداد الفي عصبية شيئا فشيئا بينما يتكلم الرجل ويزداد عدد الناس الذين يجتازون باب الصالة.
الفي: (بعصبية) أنا.. أنا، أوه، أنا روبرت ردفورد.
الرجل الأول: (ضاحكا) هكذا.
الفي: الفي سنجر. كان هذا لطيفاً منك لطيفاً... شكرا جزيلا... على كل شيء.
يتصافحان ويربت الفي على ذراع الرجل. وينظر الرجل بدوره من فوق كتفه ويشير إلى رجل آخر. تبلغ النشوة به مداها، فيشير إلى الفي ويناديه. يبدو على الفي الضيق.
الرجل الأول: هاي!
الرجل الثاني: (بعيداً عن الشاشة) ماذا؟
الرجل الأول: هذا الفي سنجر!
الفي: أيها الرجال... ألا تعرفون المسيح! أنهوا الموضوع!
الرجل الأول (متجاوزاً ومتجاهلاً الفي) هذا الرجل يعمل في التليفزيون!
الفي سنجر،أليس كذلك؟ ألست على صواب؟
الفي: (متجاوزاً الرجل الأول) امنحوني فرصة، رجاء، امنحوني فرصة. بحق المسيح.
الرجل الأول (مازال متجاهلا التماسات الفي) هذا الرجل يعمل في التليفزيون.
الفي: أحتاج إلى مضرب بولو كبيرة!
الرجل الثاني (يتحرك فيدخل في الشاشة) من الذي يعمل في التليفزيون؟
الرجل الأول: هذا الرجل، يعمل في برنامج جوني كارسون.
الفي (منزعجا) أيها الرجال، ما هذا؟هل هو اجتماع للفريق؟ كما تعلمون...
الرجل الثاني (كذلك متجاهلا الفي) أي برنامج؟
الرجل الأول (يحمل علبة ثقاب) هل أستطيع الحصول على توقيعك؟
الفي: أنت لست بحاجة إلى توقيعي.
الرجل الأول (متجاهلاً كلام الفي) نعم. أنا أريده. إنه لصديقتي.
اكتب: إلى رالف.
الفي (يأخذ علبة الثقاب ويكتب): اسم صديقتك رالف؟
الرجل الأول: إنه لأخي(١). (يخاطب جندي البحرية) الفي

سنجر!هاي!هذا هو الفي –
الرجل الثاني: (مخاطبا الفي متخطياً كلام الرجل الأول) أنت فعلاً الفي سنجر، نجم.... نجم التليفزيون؟
يهز رأسه بالايجاب ويزيح الرجل الثاني جانباً ويتحرك نحو حاجز الممر الجانبي. يتبعه الرجلان وصوتهما يعلو فوق صوت ضجة المرور.
الرجل الأول: سنجر!
الرجل الثاني: الفي سنجر هنا!
تدخل سيارة تاكسي إلى داخل الاطار وتتوقف عند حاجز الممر الجانبي. يتحرك الفي باتجاهها وهو على وشك الدخول.
الفي متخطيا الرجلين ومحاولاً إنهاء الموضوع)
لا. لا. لا. بأس بذلك، أيها الإخوان.
(بينما يفتح الفي الباب الخلفي، والرجلان مازالا يلاحقانه، تجزع آني)
يا إلهي، ماذا فعلت، هل أتيت عن طريق قناة بنما؟
آني (متخطية الفي) حسنا، أنا في حالة نفسية سيئة، من فضلك؟
تغلق آني باب التاكسي وتتحرك هي والفي باتجاه شباك التذاكر وهما يتابعان الكلام.
الفي: حالة نفسية سيئة؟ أنا واقف مع مجموعة ممثلي «الأب الروحي».
آني: عليك تدريب نفسك على التعامل مع الوضع.
الفي: التعامل! أنا أتعامل مع شخصين يدعيان تشيتش!
آني: حسنا: (يدخلان طابور البطاقات وهما مايزالان يتكلمان. لوحة إعلانات بجانبهما تقرأ عليها عبارة «انجمار برجمان وجهاً لوجه، ليف أولمان)
أرجوك، رأسي يؤلمني، من فضلك؟
الفي: هاي، أنت في حالة نفسية سيئة. أنت – أنت – أنت لا ريب تمرين بعادتك الشهرية.
آني: أنا لست أمرّ بعادتي الشهرية. يا إلهي، أي شيء خارج المألوف يحدث لي تظن أنني في عادتي الشهرية!
يتحركان باتجاه شباك التذاكر، الناس الواقفون أمامهم يشترون التذاكر ويغادرون المكان.
الفي (يومئ) بصوت أعلى قليلا. أعتقد أن أحدهم قد فاته ذلك!
(مخاطباً موظف الشباك) هـم، هل بدأ الفيلم؟
موظف الشباك: لقد بدأ منذ دقيقتين.
الفي: (يضرب بيده على خشبة الشباك): هذا هو الأمر!
انس الموضوع! أنا – أنا لا أستطيع الدخول.
آني: دقيقتان، يا ألفي.
الفي: (متخطيا آني)، كلا، أنا آسف، لا أستطيع أن أفعل ذلك. نحن – نحن أنهينا الموضوع. أنا – كما تعلمين، أوه، أنا، أنا لاأستطيع الحضور في المنتصف.
آني: في المنتصف؟
(الفي يهز رأسه علامة الإيجاب ويخرج زفرة مبالغا بها): سوف تفوتنا العناوين ليس إلا. إنها باللغة السويدية.
الفي: هل ترغبين في تناول القهوة لمدة ساعتين أو ما شابه ذلك؟ ونذهب للعرض التالي.
آني: ساعتان؟ كلا، أو، أوه أنا سوف، أدخل. أنا سوف أدخل.

تتحرك بعيداً عن موظف الشباك.
الفي (يلوح لآني) انطلقي. مع السلامة.
تتحرك آني راجعة نحو الفي وتأخذ ذراعه.
آني: أنظر، بينما نحن نتكلم ممكن أن نكون في الداخل، أنت تعرف ذلك؟
الفي (يتابع أشخاصا يحملون تذاكر ويتحركون متجاوزينهما)
هاي، هل باستطاعتنا أن لا نقف هنا ونتجادل أمام الجميع، لأنني أصاب بالخجل.
آني: حسنا. حسنا، حسنا، إذا ماذا تريد أن أفعل؟
الفي: لا أعرف الآن. أنت – أنت تريدين الذهاب إلى دار عرض أخرى.
(تهز آني رأسها وترفع كتفها بإزدراء بينما يومئ الفي بيده وينظر إليها) إذا لنذهب ونشاهد «الحزن والشفقة».
آني: آه، مابالك، لقد شاهدناه. أنا لست في حالة نفسية تسمح لي بمشاهدة فيلم وثائقي عن النازية لمدة أربع وعشرين ساعة.
الفي: حسنا، أنا آسف، أنا – أنا لا أستطيع.... أنا – أنا – أنا يجب أن أشاهد فيلما من بدايته وحتى النهاية.
آني (تضحك الآن): هاها، هذه كلمة مهذبة لوصف حالتك.
داخلي. باحة الصالة.
جماعة تقف في الطابور تحمل تذاكر منتظرة دورها في الدخول إلى الصالة، وبين هؤلاء آني والفي. يسمع صخبا من المحادثات غير الواضحة خلال المشهد الثاني.
رجل في الطابور (يخاطب رفيقته بصوت عال خلف الفي وآني)
لقد رأينا فيلم فيلليني الثلاثاء الماضي. إنه ليس أحد أفضل أفلامه. ينقصه البناء المتماسك. ينتابك شعور بأنه ليس متأكداً تماماً مما يريد قوله. طبعا، كنت دائما أشعر أنه صانع أفلام متمكن من تكنيكه ومثال على ذلك فيلمه «لاسترادا» فهو فيلم عظيم. عظيم في استخدامه للطاقة السلبية أكثر من أي شيء آخر. ولكن ذلك التماسك الداخلي البسيط...
يصاب الفي ببردة فعل تجاه الحوار الفردي الذي يقوم به الرجل فتظهر عليه علائم الانزعاج، بينما تبدأ آني في قراءة صحيفتها.
الفي (متجاوزا كلام الرجل): أنا – أنا – أنا– سأصاب بالسكتة.
آني (تقرأ): حسنا، توقف عن الاستماع إليه.
رجل الطابور (متخطيا الفي وآني): هل تعلمين، ربما كان يحتاج إلى تسلسل فيفقود فكرة إلى أخرى.تعرفين ما أريد أن أقوله؟
الفي (متنهدا): إنه يزعق بآرائه في أذني.
رجل الطابور: مثل كل تلك الأفلام «جوليبيتا والأرواح» أو «ساتيريكون».
فأنا أجدها شديدة... التسامح. كما تعرفين، إنه كذلك فعلا. إنه من أكثر المخرجين السينمائيين تسامحا. إنه حقاً كذلك–
الفي (متخطيا): مفتاح الكلام كلمة «تسامح».
رجل الطابور (متخطيا): دون أن يفعل... حسنا،لنضعها بهذا الشكل....
الفي (مخاطبا آني، التي ما زالت تقرأ متجاوزة الرجل الواقف في الصف والذي مازال يتكلم): ما الذي يجعلك مكتئبة؟
آني: نسيت علاجي. تجاوزت ساعات نومي.
الفي: كيف استطعت تجاوز ساعات نومك؟
آني: ساعة المنبه.
الفي: (يشهق): تعلمين كم هذه إشارة عدائية ضدي.

آني: أعرف، بسبب مشكلتنا الجنسية؟ أليس كذلك؟
الفي: هيى أنت... هل من الضروري أن يعرف كل من يقف في الصف عند النيويوركر معدل لقائنا الحميمي؟
رجل الطابور: إنه مثل صميويل بيكيت، كما تعلمين - أنا أقدر التكنيك ولكنه لا يقدره... أنا لا أجد عنده الجرأة الكافية.
الفي (مخاطبا آني): أتمنى أن أضرب هذا الرجل بجرأة كافية.
رجل الطابور: يتابع كلامه بينما يتحدثان الفي وآني.
آني. توقف، يا الفي!
الفي (يفرك يديه) حسنا، إنه ينشر رذاذ لعابه على رقبتي! تعلمين إنه ينشر رذاذ لعابه على رقبتي وهو يتكلم.
رجل الطابور: وأخيراً، أهم ما في الموضوع المخيلة الكوميدية.
آني: وهل تعلم شيئاً آخر؟ هل تعلم، إنك لا تهتم إلا بنفسك للحد الذي يجعلك لا تفكر بنسياني العلاج إلا من زاوية تأثيره عليك.
رجل الطابور (يشعل سيجارة وهو يتكلم): إنه قليل الإقدام كفتاة، هذا ما هو بالضبط.
الفي (منفعلاً مرة ثانية بكلام رجل الطابور): ربما في لقائهما الأول، أليس كذلك؟
رجل الطابور (متابعا كلامه): إنها وجهة نظر ضيقة.
الفي: ربما رأيتها عند الإجابة على إعلان في مطبوعة مراجعة الكتب - نيويورك- «التمنيات الأكاديمية الثلاثينية لمقابلة امرأة مهتمة بموزارت، جايمس جويس وسودومي.»
(إنه يتنهد، ثم يخاطب آني) ماذا تعنين، بمشكلتنا الجنسية؟
آني: أوه!
الفي: أنا- أنا- أنا أعني، أنا طبيعي نسبياً لرجل نشأ في بروكلين.
آني: حسنا ، أنا آسفة جدا: مشكلتي الجنسية. حسناً مشكلتي الجنسية! آه؟؟
يستدير الرجل الواقف أمامهم لينظر اليهما، ثم يتطلع بعيدا.
الفي: لم أقرأ ذلك من قبل. كان ذلك - كان ذلك هنرى جايمس، أليس كذلك؟ رواية، أوه، تتمه «لفة البرغى»(٢)؟ حياتي الجنسية...
رجل الطابور (بصوت أعلى الآن): إنه تأثير التليفزيون. نعم الآن مارشال ماكلوهان يتعامل معها من زاوية إنها شيء. شيء رفيع، آه، شديد التركيز، هل تفهمين؟ وسيلة إعلام ساخنة... نقيض لـ....
الفي: (يشتد غضبه أكثر فأكثر): ذلك الذي لا أبادله بكيس كبير من سماد الحصان.
رجل الطابور..... نقيض لـ المطبوعة.....
يخطو الفي إلى الأمام، ملوحا بيديه وهو في حالة إحباط، ويقف مواجها الكاميرا.
الفي: (متنهداً يوجه كلامه للمشاهدين) ماذا تفعل عندما تجد نفسك محبوساً في صف السينما وخلفك رجل كهذا؟ أعني أنه شيء يدعو للجنون.
يتحرك الرجل الواقف في الطابور نحو الفي. فيخاطب الاثنان المشاهدين الآن.
رجل الطابور: انتظر دقيقة، لماذا لا يمكنني الإدلاء برأيي؟ إنه بلد حر!
الفي: أعني، إذا كان يمكنك - هل من الضروري أن تدلي به بصوت عال؟ أعني، ألا تخجل من أن تعظ بهذا الشكل؟ و- والجزء المضحك منه هو، من. مارشال ماكلوهان، أنت لا تعرف شيئاً عن عمل مارشال ماكلوهان... عمله!
رجل الطابور (يتخطاه): انتظر دقيقة! حقا؟ حقا؟ حقا؟ على سبيل المصادفة فأنا أدرس صفاً في كولمبيا يدعى «الإعلام والتليفزيون والثقافة»! لذلك أعتقد أن ولوجي إلى أعماق السيد ماكلوهان له ثقله.
الفي: آه، تعتقد ذلك.
رجل الطابور: نعم.
الفي: حسنا، هذا شيء مضحك، لأنني على سبيل المصادفة عندي السيد ماكلوهان بجانبي. إذا..... إذا، هنا، فقط دعني - أعني، حسنا. تعالي إلى هنا... ثانية.
يتحرك الفي أمام الكاميرا التي تتبعه والرجل في الصف إلى خلف الردهة المزدحمة. يتحرك نحو لوحة عليها صورة سينمائية فيشدّ مارشال ماكلوهان من خلف اللوحة.
رجل الطابور: أوه
الفي (مخاطباً ماكلوهان) أخبره.
ماكلوهان (مخاطباً الرجل في الصف) اسمع - سمعت الذي كنت تقوله.
أنت - أنت لا تعرف شيئاً عن عملي. تعني أن نظرياتي المخادعة برمتها خاطئة. كيف تمكنت من تدريس جزء من مادة في أي شيء مذهل للغاية.
الفي (مخاطباً الكاميرا) يا بني، لو أن الحياة كانت كذلك!
داخلي - سينما - لقطة مقربة للشاشة تظهر وجوه الجنود الألمان.
أسماء العاملين في الفيلم تظهر فوق وجوه الجنود.
«الأسى والشفقة»
سينما ٥ وشركاه ١٩٧٢.
مارسال أوفولس، أندره هاريس، ١٩٦٩.
قصة مدينة فرنسية صغيرة خلال فترة الاحتلال.
صوت الراوي (فوق أسماء العاملين والجنود) ١٤ يونيو ١٩٤٠.
الجيش الألماني يحتل باريس. يستميت الناس في كافة أرجاء البلاد لأي خبر صغير متوافر.
قطع على:
داخلي - غرفة نوم - ليلا.
تجلس آني في السرير تقرأ.
الفي (خارج الشاشة): يا إلهي، هؤلاء الرجال في المقاومة الفرنسية كانوا حقيقة شجعانا، كما تعلمين؟ عليك الاستماع إلى موريس شيفالييه يغني كثيراً هكذا.
آني: م.م لا أدري، أحيانا أسأل نفسي كيف كنت سأصمد تحت التعذيب.
الفي (خارج الشاشة): أنت؟ أنت تمزحين؟
(يدخل في الإطار ممدداً على عرض السرير محاولاً الإمساك بآني التي تقلب وجهها.)
إذا أخذ الجستابو بطاقتك البنكية البلومينج دايل، فسوف تخبريهم كل شيء.
آني: هذا الفيلم يجعلني أشعر بالذنب.
الفي: نعم، لأنه يفترض به ذلك.
يبدأ في تقبيل ذراع آني. تنزعج وتتابع القراءة.
آني: الفي، أنا...
الفي: ما - ما - ما. ما بالك؟

آني: أنا – أنت تعرف، لا أريد.
الفي (متخطيا آني، ببردة فعل): ماذا – ماذا– لا أريد... إنه ليس طبيعيا: نحن ننام في سرير واحد تعرفين، لقد مر زمن طويل.
آني: أعرف، حسنا، إنه فقط كما تعلم، أعني، أنا – أنا – أنا – أنا عليّ أن أغني غداً مساء، ولذلك على أن أريح صوتي.
الفي (متخطياً آني مرة ثانية): إنه دائماً نوع من الأعذار. إنه كما تعلمين، كنت تعتقدين إنني مثير جنسيا. ماذا... عندما بدأنا نخرج معا، كانت علاقتنا الحميمية ثابتة... ربما وضعنا في قوائم كتاب جينيس للرقم القياسي العالمي.
آني (تربت على يد الفي معزية) اعرف: حسنا؟ الفي، سوف تنتهي، سوف تنتهي، أنا فقط أمر في طور ما، هذا كل شيء.
الفي: م م.
آني: أعني، أنت كنت متزوجاً من قبل، تعرف كيف يمكن أن تصبح الأمور. كنت حاراً جداً مع أليسون في البداية.
قطع على:
داخلي – خلفية مسرح القاعة – ليلا.
أليسون، أليسون قائدة الفرقة تسير في جوانب المسرح الخفية وتتوقف لتكلم مختلف أنواع الناس، موسيقيين، ممثلين تقنيين، فتدور حول المكان منشغلة بحيوية. تلبس أليسون زر «ادلاى» كبيراً، كما يفعل الذين حولها. يسمع صوت كوميديان على المسرح في القاعة، تقاطعه بين الفترة والأخرى الأحاديث والتهليل من الجمهور خارج الشاشة. تقف أليسون لتخاطب اثنتين من النساء ؛ هما أيضاً تلبسان زر«أدلاى».
أليسون (تنظر إلى أسفل حيث حامل النوتات). سيدتي، سيكون عرضك مباشرة بعد هذا الرجل... حوالي عشرين دقيقة، شيء من هذا القبيل.
سيدة: أه شكرا.
يتحرك الفي إلى داخل الإطار خلف اليسون. يربت على كتفها: تستدير لتواجهه.
الفي (يسعل): اعذر... اعذريني، متى سأبدأ أنا ؟
أليسون (تنظر إلى أسفل حيث حامل النوتات): من أنت؟
الفي: الفي... الفي سنجر. أنا ممثل كوميدي.
أليسون: آه ممثل كوميدي. نعم. آه، أوه... أنت التالي
الفي (يفرك يديه بعصبية): ماذا تعنين بالتالي؟
أليسون (ضاحكة): أوه... أعني إنك ستصعد مباشرة بعد هذا العرض.
الفي (محتجا): كلا لا يمكن أن يكون هذا، لأنه هو كوميدي..
أليسون: نعم.
الفي: إذا ما الذي تقولينه، أنت تضعين اثنين كوميديين متتاليين؟
أليسون: لم لا؟
الفي: كلا، أنا آسف، أنا لن أذهب – لا أستطيع... لا أريد الذهاب بعد ذلك الممثل الكوميدي.
أليسون: لا بأس في ذلك.
الفي: كلا لأنهم – إنهم يضحكون، لذلك (يبدأ بالضحك بعصبية) أنا – أنا – أنا أفضل أن لا أفعل. إذا كنت تسمحين، أنا أفضل –
أليسون (مقاطعة إياه) هل تسترخي؟ من فضلك؟ إنهم سوف يحبونك، أعرف ذلك.



الفي (متخطيا): أفضل أن لا أفعل، لأنني... أنظري، إنهم يضحكون عليه.أنظري، إذاً ما الذي تقولينه لي –
يتحركان فيقتربان من خشبة المسرح، وينظران إلى الخارج من الأجنحة.
أليسون (مقاطعة): نعم.
الفي: – أنا مضطر للظهور... آه... آه... سوف يضحكون عليه لدقيقتين، ثم أضطر لأن أذهب إلى هناك، وعلي...، أن أحصد الضحكات، أيضاً إلى أي مدى باستطاعتهم الضحك؟
(خارج الشاشة) هل تشعر إنك على ما يرام؟
بينما تنظر أليسون والفي نحو خشبة المسرح، تقطع الكاميرا وتتحول إلى منظورهم: يقف أحد الممثلين الكوميديين على منصة أمام صور كبيرة منها وجه لأدلاي ستيفنسون. يضحك الحضور ويصفقون، يجلسون إلى موائد دائرية متجمعة حول الغرفة.
تتحرك الكاميرا إلى الخلف نحو أليسون والفي وهما يتابعان ما يجري على خشبة المسرح. يؤرجح الفي يديه بعصبية.
الممثل الكوميدي (خارج الشاشة، على خشبة المسرح): تعرفون...
يأخذ الفي بالنظر إلى أليسون من فوق لتحت ؛ يدور الناس في الخلفية حول المكان.
الفي (وسط الأحاديث التي تدور حوله): انظر، ما... ما اسمك.
الممثل الكوميدي (خارج الشاشة)... الجنرال أيزينهاور ليس...
أليسون (تنظر نحو خشبة المسرح): أليسون.
الفي: نعم؟ أليسون ماذا؟
أليسون (مازال ينظر خارج الشاشة): بورتتشينيك.
الممثل الكوميدي:... مجموعة من الـ...
الفي (يسعل): شكرا. أنا – أنا لا أدري لماذا يختارونني في مثل هذا النوع من اللقاءات لأنني... (يتنحنح) سامحيني، في الأساس أنا لست إطلاقا كوميديا سياسيا.
يبدأ الجمهور بالضحك.
الفي: أنا... باستمتاع كنت، أوه قد واعدت... امرأة في إدارة أيزنهاور... باختصار... و، أوه، كان شيئا تهكميا لي، لأن، أوه... تش... لأنني كنت أحاول أن، ١–١ أوه أفعل معها ما كان يفعله أيزينهاور بالبلاد للثماني سنوات الماضية.
يتجاوب الجمهور معه ضاحكا، بينما تتابع أليسون المراقبة في خارج الخشبة.
داخلي ـ شقة غرفة نوم.

أليسون والفي يتبادلان القبل على السرير. كتب متناثرة في كافة أرجاء الغرفة.
مدفأة غير مضاءة في أحد الجدران. فجأة يتحرك الفي ويجلس على حافة السرير.
تنظر أليسون إليه.
الفي: هم، أنا آسف، لا أستطيع الاستمرار في هذا، لأنه- لا أستطيع أن أبعده عن ذهني، يا أليسون.... إنه يمتلكني.
أليسون: حسناً، لقد أخذ الأمر يتعبني. أحتاج إلى اهتمامك.
ينهض الفي من السرير ويأخذ بالسير مضطرباً حول الغرفة محركاً يديه.
الفي: إنه – ولكن إنه – إنه... شيء لا معنى له. لقد قاد السيارة متجاوزاً مخزن الكتب، وقد قال البوليس مستنتجاً أنه كان جرحاً خارجيا.
إذا – كيف يمكن لأوزوالد أن يطلق النار من زاويتين في وقت واحد؟ هذا لا معنى له.
أليسون: الفي.
يتوقف الفي برهة من الزمن عند حافة المدفأة، متنهدا. ثم يشد أصابعه ويبدأ في السير مرة ثانية.
الفي: أقول لك هذا! لم يكن متمرسا في إطلاق النار لدرجة تسمح له بإصابة هدف متحرك من هذا البعد. ولكن...
(يتنحنح) إذا كان هنالك قاتل آخر... إنه – هذا هو الأمر!
يقف الفي عند قاعدة الموسيقى وعليها ورقة نوتة موسيقية بينما تنهض أليسون من السرير وتحضر علبة سجائر من فوق رف الكتب.
أليسون: لقد تجاوزنا هذا الأمر.
الفي: إذا كانوا هم – هم أخرجوا الرصاص من تلك البندقية.
أليسون: (تتحرك إلى الخلف نحو السرير وتشعل سيجارة): حسناً.
لا بأس، إذا ماذا تقول الآن؟ إن كـ – كـ – كل من ءـء – على قائمة لجنة وارين له علاقة بهذه المؤامرة، صح؟
الفي: حسناً، لم لا؟
أليسون: نعم، إيرل وارن؟
الفي (يتحرك نحو السرير): هيه.... يا عزيزتي، أنا لا أعرف ايرل وارن.
أليسون: ليندون جونسون؟
الفي: (يسند إحدى ركبتيه على السرير ويحرك يديه): لـ –لـ ليندون جونسن، ليندون جونسون رجل سياسة. تعلمين نوع الأخلاق التي يملكها هؤلاء الرجال؟ إنها كالسن الذي يتعب الطفل.
أليسون: إذاً الجميع مساهمون في هذه المؤامرة؟
الفي (يهز رأسه): تش.
أليسون: الـ F.B.I الـ C.I.A وجـ إدجار هوفر وشركات البترول والبنتاغون وعامل مرحاض الرجال في البيت الأبيض؟
يمسك الفي بكتف أليسون، ثم ينهض من السرير ويعود للسير مرة أخرى.
الفي: أنا – أنا – أنا – أنا سوف أستثني عامل مرحاض الرجال.
أليسون: إنك تستخدم نظرية المؤامرة هذه كعذر لعدم الرغبة بي.
الفي: آه، يا إلهي (ثم، مخاطباً الكاميرا) إنها على حق! لماذا رفضت أليسون بورتتسينك؟ كانت – كانت. جميلة. كانت راغبة. كانت حقيقة... ذكية. (متنهدا) هل هي نكتة جروشو ماركس القديمة؟ بأنني – أنني أنا لا أرغب الانضمام إلى أي ناد يقبل أن يضم أمثالي كأعضاء.

خارجي ـ منزل الشاطئ – نهارا.

تسمع أصوات الفي وآني عبر الجزء الخارجي لبيت الشاطئ في هامبتون والذي لونته الريح باللون البني. بينما يتابعان الكلام، تدخل الكاميرا إلى داخل البيت. يرفع الفي الكراسي محاولاً التقاط مجموعة الكركند التي تزحف على البلاط. الصحون معلقة على رف التجفيف وأكياس المشتريات من الأطعمة موضوعة على النضد. هنالك طاولة وكراس قرب الثلاجة.
آني: الفي، لا تصاب بالعصبية، الآن. رجاء.
الفي: أنظرى، قلت لك إن هذا كان... خطأ أن أحضر شيئاً حياً إلى المنزل.
آني: توقف! لا تفعل... لا تفعل ذلك! هناك.
تتابع الكركند تحركها على البلاط. تحمل آني مجدافاً خشبيا، تحاول دفعها بواسطته.
الفي: حسناً من الأفضل ربما أن نستدعي البوليس.
أطلبي تسعة واحد واحد، أنها فرقة الكركند.
آني: تعال هيه يا الفي، إنها ليست سوى مخلوقات صغيرة، بحق الله.
الفي: إذا كانت صغيرة كما تقولين فالتقطيها.
آني: آه، حسنا، حسناً! لا بأس في ذلك. خذ.
تسقط المجداف، وترفع واحدا من الكركند من ذيله. تضحك، وتدفع به نحو الفي الذي يتراجع إلى الخلف مصاباً بالغثيان.
الفي: لا تعطيني إياها. لا تفعلي!
آني (بعصبية) أوه!خذ! خذ!
الفي (مشيرا) انظري! انظري، لقد زحفت واحدة خلف الثلاجة.
سوف نجدها في سريرنا ليلا.
(يتقدمان باتجاه الثلاجة، يتحرك الفي بمحاذاة الحائط قدر المستطاع، بينما تغطي آني فمها وتضحك ضحكة هيستيرية، وتدلي كركنداً أمام الفي لتغيظه). هلا تخرجين من هنا مع هذا الشيء؟ يا إلهي!
آني: (تضحك، ناظرة إلى الكركند) التقطته!
الفي (ضاحكا) تكلمي معه. أنت تتقنين لغة الكركند!
(يتحرك باتجاه الموقد ويزيح غطاء حلة كبيرة مليئة بالماء الساخن) هاى، انظري... ضعيه في الحلة.
آني (ضاحكة): لا أستطيع! لا أستطيع وضعه في الحلة. لا أستطيع وضع كائن حى في الماء الساخن.
الفي (مقاطعاً): جيم! جيم! دعيني أفعل ذلك! ماذا – ماذا نعتقد أننا فاعلان؟ هل سنأخذه إلى السينما؟
تعطى آني الكركند لألفي فيأخذه بتوجّس ويسقطه بحذر شديد في الحلة ويضع الغطاء مكانه.
آني (مقاطعة الفي ومحدثة أصواتا) أوه يا إلهى إنك تنطلق! أوه، حسنا، الآن سوف يعتقد- (تصرخ) آ–آ–آ–آه! حسنا.
الفي (مقاطعاً آني): حسنا إنه في الداخل.من المؤكد أنه في الداخل!
آني: حسناً حسنا.
تتحرك بسرعة عبر المطبخ وتلتقط كركنداً آخر. تضعه على النضد

وهي تبتسم، بينما يقف الفي بجانب الثلاجة محاولاً إبعادها عن الحائط.
الفي: آني، هنالك كركند كبير خلف الثلاجة. لا أستطيع إخراجه.هذا الشيء ثقيل. ربما إذا وضعت صحناً صغيراً من مرق الزبدة وبه كسارة بندق، فإنه سيركض إلى الناحية الثانية خارجا، تعرفين ما أعني؟
آني (مقاطعة) نعم. سوف أحضر كا.... سوف أحضر كا...... أحضر كاميرتي.
الفي: تعرفين، أنا - أنا أعتقد..... إذا استطعت زحزحة هذا الباب من مكانه.... فسوف نحصل على شرائح الكركند لأنها ليس لها أقدام. لا تستطيع الركض.
تخرج آني من الغرفة لتحضر كاميرتها، بينما يلتقط الفي المجداف. وفيما يحاول الهجوم على الكركند يكسر الصحون والمصباح. ينحني مستنداً إلى الحوض، حاملاً المجداف. تقف آني في الممر وتبدأ في التقاط الصور له.
آني: عظيم! عظيم! (تصرخ) ليلعنك الله!
(تصرخ) أووووه! هذه.... الـ حسناً! حسناً! - الـ - التقط هذا الكركند. احمله، من فضلك!
الفي: حسنا! حسناً! جسناً! حسناً! ماذا تعنين؟
هل ستلتقطين صوراً الآن؟
آني: سوف تصنع شيئاً عظيماً - الفي - لتكن - الفي، سوف تكون رائعة.... أوووه، رائع!
الفي (يلتقط الكركند الذي وضعته آني على النضد سابقا) حسنا، هنا! يا الهي، إنه شيء مقرف!
يسقط الفي الكركند على النضد ثانية ماداً لسانه ومحولاً وجهه إلى شكل مضحك.
آني : لا تكن غبياً.. واحدة أخرى، يا الفي، من فضلك.
صورة أخرى.
(يرضخ الفي ويلتقط الكركند مرة أخرى، بينما تلتقط آني صورة أخرى)
أوه، أو ه، حسنا، حسنا!
خارجي - شاطئ المحيط - الغسق
تلتقط الكاميرا لقطة بانورامية لآني والفي وهما يسيران على الشاطئ.
الفي: إذاً، حسن جدا، هذا ما أريد معرفته. و - ما...
(يتنحنح) هل أنا حبك الأول الكبير؟
آني: أوه... كلا، كلا، كلا، كلا، أوه، أوه. كلا.
الفي: حسنا، إذاً من كان هو؟
آني: حسنا لنرى، كان هنالك دينيس، من ثانوية شيبووا.
قطع على:
عودة الماضي - دينيس ينحني على سيارة - ليلا.
خلفه صالة سينما تعرض فيلم «مارلين مونرو» «الغير متلائمين» على لوحة الإعلانات. ينظر إلى ساعته بينما تتحرك الشابة آني إلى داخل الإطار وقد سرّحت شعرها تسريحة قفير النحل.يقبلان بعضهما بسرعة، وينظران إلى بعضهما البعض ويبتسمان.
صوت الفي (خارج الشاشة): دينيس على حق، أوه، أوه، صبي من المنطقة ربما يقابلك أمام دار العرض السبت ليلا.
صوت آني: آه، يا الهي كان جديراً بك أن ترى كيف كان شكلي آنذاك.

صوت الفي (خارج الشاشة، يضحك): آه، أستطيع أن أتخيل. ر- ر- ربما زوجة رائد فضاء.
صوت آني: ثم كان هنالك جيري، الممثل.
قطع على:
عودة إلى الماضي نحو الشقة ذات الحائط الآجري - ليلا.
الشابان، آني وجيري يميلان على الحائط. يلامس جيري بيده ذراع آني العاري. آني والفي يسيران نحو الغرفة، ليراقبا الشابين آني التي تلبس«جينزا» وقميصاً قطنيا، و معها جيري.
صوت الفي (ضاحكا): انظري اليك، أنت - أنت - كنت مهرجة.
صوت آني: أبدو جميلة.
صوت الفي: حسنا، أنت دائماً تبدين حسنة المظهر، ولكن ذلك الولد الذي معك.....
جيري: التمثيل هو اكتشاف للروح- إنه شيء ديني جداً
أوه، مثل، أوه، نوع من تحرير الضمير. أنه كالشعر المرئي.
الفي (يضحك): هل هو يمزح بهذا التعقيد.
آني الشابة (ضاحكة) أوه، صحيح. صحيح، نعم أعتقد أنني أعرف تماماً ما تعنيه عندما تقول «ديني».
الفي (غير مصدق، مخاطبا، آني): هل تعرفين؟
آني (مازالت تراقب):أوه، هيا، أعني لقد كنت صغيرة آنذاك.
الفي: هاى، كان ذلك العام الماضي.
جيرى: أنه يشبه لحظة التفكير في الموت. تعلمين كيف أشعر برغبة في الموت؟
آني الشابة: كلا، كيف؟
جيري: أود أن تمزقني الحيوانات البرية إلى قطعتين.
صوت الفي: ثقيل! تأكلك السناجيب.
صوت آني: هاي اسمع ما أعنيه كان ممثلا رديئا وأنظر إليه، فهو حسن المظهر، وقد كان عاطفيا..أسمع، لا أعتقد أنك ممن يحبون العواطف كثيراً.
يتوقف جيرى عن تمسيد ذراع آني وينزلق نحو الأرض، بينما ترفع هي قدمها نحو صدره.
جيري: إلمسي قلبي... بقدمك.
صوت الفي: أنا - أنا قد أصاب بالغثيان!
قطع على:
خارجي - الشاطئ عند الغسق.
الآن موعد غروب الشمس، الماء يعكس آخر شعاع للضوء. تتحرك الكاميرا فوق المشهد. تسمع أصوات الفي وآني البعيدة عن الشاشة وهما يسيران، الكاميرا دائما تسبقهما بخطوة.
آني: كان متزلفا.
الفي: حسنا، أنا - أنا أعتقد أنك محظوظة إلى حد ما كوني جئت إليك.
آني (ضاحكة): أوه، أحقا؟ حسنا، لا - دي - دا!
الفي: لا - دي - دا - لو أنني - لو أي واحد قال لي إنني سوف أخرج مع فتاة تستخدم مثل هذه التعبيرات مثلا «لا - دي - دا».....
آني: آه، هذا صحيح. إنك أنت حقيقة تحب هؤلاء النساء النيويوركيات.
الفي: حسنا، كلا.... ليس بالضبط، ليس فقط.
آني: آه، أنا أقول كذلك. أنت تزوجت -

قطع علي:
داخلي شقة، مدينة نيويورك - ليلا.
حفلة كوكتيل قائمة، الغرف مزدحمة بالضيوف بينما الفي وروبن يشقان طريقهما بين الناس. نادل، يحمل صينية، يسير ويتجاوزهما. يقترب الفي منه ليتناول كأسا، تتجاوزه روبن وتأخذ الكأس من الصينية قبله. هنالك محادثات منخفضة كثيرة في الخلفية.
آني (خارج الشاشة) - اثنان منهم
روبن: هنالك هنري دروكر - أستاذ كرسي في التاريخ، جامعة برنستون.
أوه، الرجل القصير هو هيرشل كامينسكي. أستاذ كرسي في الفلسفة، جامعة كورنيل.
الفي: نعم كرسيان زيادة وسيحصلان على مجموعة لغرفة المائدة.
روبن: لماذا أنت عدائي إلى هذا الحد؟
الفي (متنهدا): لأنني أريد أن أشاهد فريق «النيكس» على التليفزيون.
روبن (تنظر شذرا): هل هذا بول جودمان؟ كلا. وأرجو أن تكون لطيفاً مع مضيفنا لأنه سينشر كتابي. مرحباً يادوج! دوجلاس يات.
«شخص كريه- خرقة بالية، آلة تسجيل للمعلومات ودكان لبيع العواطف»
يتحركان عبر الغرف، تحمل روبن شرابا في يد وذراعها متأبطة ذراع الفي ؛ والجموع تدور حولهما.
الفي (يأخذ يد روبن): لقد تعبت من قضاء أمسيات أحاول فيها صنع تكهنات زائفة مع أناس يعملون من أجل الديزنتاري (٣).
روبن: إنه تناول لوجهات النظر.
الفي:آه، حقا. سمعت أن وجهات النظر المتعارضة كثيراً ما تندمج لتكون نوعا من الاسهال الفكري.
روبن: لا داعي للسخرية - هؤلاء أصدقاء، اتفقنا؟
داخلي - غرفة نوم.
يجلس الفي على حافة السرير يتابع مباراة «فريق النيكس»على التليفزيون
المذيع (خارج الشاشة) فرسان كلفلاند يخسرون أمام فريق النيكس النيويوركي.
تدخل روبن إلى الغرفة وتصفق الباب.
روبن: أنت هنا. هنالك أناس في الخارج.
الفي: هاي، لن تصدقي ذلك. منذ دقيقتين، كان فريق النيكس متفوقاً بأربع عشرة نقطة، والآن.....
(يتنحنح) أنهم الآن يسبقون بنقطتين.
روبن: الفي، ما المذهل في مجموعة من ضخام الأجساد يحاولون إدخال كرة في طارة؟
الفي (ينظر نحو روبن): المذهل في الموضوع كونه جسديا.
أتعلمين، هنالك صفة لدى المثقفين إنهم يحاولون إثبات الرأي القائل إنك قد تكونين ذكية للغاية، ولكنك لا تدرين ما يدور حولك. ولكن من ناحية ثانية..
(يتنحنح) الجسد لا يكذب كما - كما نحن نعرف.
يقترب الفي ويشد روبن إلى أسفل على السرير. يقبلها ثم يتحرك إلى أعلى السرير.
روبن: توقف عن التمثيل.

تجلس على حافة السرير. تنظر إلى أسفل نحو الفي الممدد.
الفي: كلا، سوف يكون رائعا! سوف يكون رائعا، لا - لأن كل حملة الدكتوراة هؤلاء موجودون هناك، كما تعلمين كان..... يبحثون في نماذج التغريب، بينما نجلس نحن هنا بهدوء نعكر صفونا.
يشد روبن باتجاهه، يغازلها بينما تبعد هي نفسها عنه.
روبن: الفي لا تفعل ذلك! إنك تستخدم الجنس لتعبر عن عدائيتك.
الفي: لماذا - لماذا تحاولين دائما تلخيص دوافعي الحيوانية في تصنيفات للتحليل النفسي؟
(يتنحنح) وينحى صديريتها جانبا....
روبن (تشد نفسها بعيداً مرة ثانية): في الخارج هنالك أشخاص من مجلة النيويوركر. يا إلهي! ماذا سيعتقدون؟
تنهض وتصلح من صديريتها. تستدير وتتحرك باتجاه الباب.
داخلي - شقة - ليلاً.
روبن والفي في السرير. الغرفة مظلمة. في الخارج تسمع صفارة إنذار
روبن: أوه، أنا آسفة!
الفي: لا تنزعجي!
روبن: اللعنة! كنت قد اقتربت جدا.
تنهض نحو نور السرير بجانبها وتضيئه يستدير الفي نحوها.
الفي (يومئ): يا إلهي، ليلة البارحة كان شخصا يزعق بزمور سيارته. أعني أن المدينة لا يمكن أن تقفل. تعلمين، ماذا - ماذا ستفعلين، تطلبي منهم إغلاق المطار أيضا؟ تلغى الرحلات الجوية حتى نتمكن من ممارسة الجنس؟
روبن (تحاول الوصول إلى نظارتها على الطاولة الليلية) أنا عصبية جداً.
أحتاج إلي؟ اليوم - محللي النفسي يقول أنه يتوجب عليَّ أن أسكن في الريف وليس في نيويورك.
الفي: حسنا، لا أستطيع الكذب - لا نستطيع مناقشة هذا الموضوع كل الوقت. الريف يجعلني عصبيا. هنالك..... تجدين جندب الليل وهو- هو هادئ..... ليس هنالك مكان للسير بعد الغداء و.... أوه، هنالك الشاشات حيث الفراشات الميتة خلفها، و.... أوه، وقد تكون عندك عائلة ما نسون عندك ديك وتيري -
روبن (مقاطعة): حسنا، حسنا، محللي النفسي يعتقد أنني عصبية جدا. أين الفاليوم الملعون.
تبحث حول الأرضية دون هدف عن الفاليوم، ثم تعود إلى السرير.
الفي: هاي، تعالي، يسود الهدوء الآن: نستطيع - نستطيع البدء مرة ثانية.
روبن: لا أستطيع.
الفي: ماذا -
روبن: رأسي ينبض بشدة.
الفي: أوه، أنت مصابة بصداع؟
روبن: عندي صداع.
الفي: شيء سيئ.
روبن: أوسوالد والأشباح.
الفي: يا إلهي!
يبدأ في النهوض من السرير.
روبن: إلى أين أنت ذاهب؟

الفي: سوف آخذ حماما آخر من سلسلة حمامات الماء البارد.

خارجي - غرفة دواليب الرجال في نادي التنس.

روب والفي يحملان مضارب تنس، يخرجان من غرفة الدواليب نحو الباحة. إنهما يرتديان ملابس التنس البيضاء. يسيران باتجاه الساحة الداخلية.

روب: ماكس، ضربتي الأولى سوف ترسلك إلى الحمامات –

الفي: صحيح، صحيح، إذا لـ – لنعد إلى ماكنا نبحثه، فشل الريف في التخلف عن مدينة نيويورك هو – هو مضاد للسامية.

روب: ماكس المدينة مضطربة جدا.

الفي: ولكن الـ – أنا لست بصدد بحث السياسة أو الاقتصاد. هذا أمر غير ضروري.

روب: كلا، كلا، كلا، ماكس، هذا مخرج مناسب. كلما اختلفت معك جماعة ما فهو بسبب معاداة السامية.

الفي: ألا ترى؟ كل أنحاء البلاد تنظر إلى نيويورك وكأننا –كأننا جناح يساري شيوعي، يهودي، لوطي من الإباحيين.

أنا أفكر بأمورنا بهذه الطريقة، أحيانا، وأنا – أنا أسكن هنا.

روب: ماكس، لو كنا نعيش في كاليفورنيا، كان باستطاعتنا اللعب يومياً في الخارج، في الشمس.

الفي: الشمس مضرة لك. كل ما اعتبره أهلك جيداً فهو سيئ. الشمس، الحليب، اللحمة الحمراء، الكلية...

داخلي - ملعب التنس.

آني وجانيت، في ثوب التنس الأبيض، تقفان في الملعب تحملان مضارب التنس والكرات. إنهما تتحادثان وتقهقهان.

آني (ضاحكة): أعرف، ولكن أووه – ها قد حضر. حسنا.

روب والفي يدخلان إلى الملعب ويسيران باتجاه الإمرأتين. روب يقبل جانيت ويقوم بالتعارف.

روب: تعرفين الفي؟

جانيت: أوه، مرحبا، ألفي.

آني (مخاطبة روب) كيف حالك؟

روب (مخاطباً الفي) أنت تعرف آني؟

جانيت: أنا آسفة. هذه آني هول.

الفي: مرحباً.

آني: مرحبا.

آني والفي يتصافحان.

جانيت (ضاحكة) الفي.

روب (متحمساً ليبدأ): من يلعب مع من هنا؟ الفي حسنا، أوه.... أنا وأنت ضدهما؟

آني (مقاطعة الفي): حسنا... إذا.... أنا لا أستطيع اللعب جيداً كما تعلم.

جانيت (ضاحكة): لقد أخذت أربعة دروس.

بينما كانت المجموعة تضحك وتتحدث، وتتقاسم الملعب – يتحرك روب وآني إلى الناحية الأخرى من الشبكة، الفي وجانيت يقفان حيث هما.

يبدأون في اللعب لعبة ثنائية مشتركة. كل منهما يأخذ دوره ويلعبان جيدا. بعد وقت خلال اللعب، تأخذ آني في مخاطبة روب، ثم تستدير لترى كرة آتية باتجاهها.

الفي (يعيد الكرة المتعثرة) يا إلهي!

داخلي – الردهة.

بعد أن يرتدي الفي ملابسه يضع الأشياء في حقيبة الألعاب. إحدى ركبتيه على المقعد وظهره ناحية المدخل. تسير آني باتجاه المدخل مرتدية ملابس الخروج وتحمل حقيبة التنس خاصتها على كتفها. عندما ترى الفي تقف وتستدير.

آني: مرحبا. مرحبا. مرحبا.

الفي (ينظر خلف كتفه): مرحبا. أوه، مرحبا. مرحبا.

آني (يداها متشابكتان أمامها تبتسم): حسناً. إلى اللقاء. تضحك وتتجه إلى الخلف ببطء نحو الباب.

الفي (يتنحنح) أنت – أنت تلعبين..... بشكل جيد جداً.

آني: أوه، نـعـم؟ وكـذلك أنت أوه، يـا إلـهي، يـالـه – (تحدث أصوات وتضحك) يا له من كلام أبله صحيح؟ أعني، أنت تقولها، «أنت تلعب جيدا، ومباشرة.... عليَ أن أقول حسناً. أوه، أوه..... يا إلهي، آني.

(تومئ بيدها) حسنا.... أوه، حسنا. لا- دي – دا، لا – دي – دا، لا – لا.

تستدير وتتحرك باتجاه الباب.

الفي (مازال ينظر من فوق كتفه): أوه. أنت – أنت ترغبين في توصيلة؟

آني (تستدير وتضع سبابتها فوق كتفها): أوه، لماذا – أوه... أ-أ أنت معك سيارة؟

الفي: كلا، أنا.... كنت سآخذ تاكسيا.

آني (تضحك) أوه، كلا، أنا أملك سيارة.

الفي: عندك سيارة؟ (تبتسم آني، ويداها متشابكتان أمامها) إذا.........

(يتنحنح) لا أفهم لماذا...... إذا كانت لديك سيارة، إذا – إذا لما – ولماذا قلت «ألديك سيارة؟»... وكانك ترغبين في الحصول على توصيلة؟

آني: لا أريد.... (ضاحكة) لا أريد... غريب، لا أدري، عندي..... أنا أر–

.......-...... – هذا..... نعم، معي هذه الفولسفاكن في الخارج....
(ضاحكة. تومئ باتجاه الباب): كم أنا غبية. هل ترغب في توصيله؟
الفي (يقفل سحاب حقيبته): طبعا. أيـ – أيـ – أي طريق تذهبين؟
آني: أنا؟ أوه، وسط المدينة!
الفي: وسط.. أنا – أنا – ذاهب خارج المدينة.
آني (ضاحكة) أوه، حسنا، وأنا ذاهبة، أيضا، أطراف المدينة.
الفي: أوه، حسنا، لقد قلت إنك ذاهبة: لـ وسط المدينة.
آني: نعم، حسناً أنا ذاهبة، ولكن أنا...
يلتقط الفي حقيبته ويتحرك باتجاه الباب. بينما يدير حقيبته حوله تضرب يد مضرب آني بين ساقيها.
الفي (ضاحكا): آسف جدا.
آني (ضاحكة) أعني، أستطيع الذهاب إلى أطراف المدينة، أيضاً – أنا أسكن في أطراف المدينة. ولكن....أوه، ما الأمر بحق الجحيم، أعني، سوف يكون شيئاً لطيفاً أن أحصل على صحبة حلوة، كما تعلم، أعني،أكره أن أسوق السيارة وحيدة.
الفي (يخرج أصواتا) نعم.
يخرجان من الباب.
خارجي – شارع نيويورك – نهاراً
آني والفي في سيارة الفولسفاكن، فيما تنطلق آني مسرعة في أحد شوارع المدينة قرب نهر إيست (٤).
الفي: إذاً منذ متى تعرفين أنت جانيت؟من أين تعرفت عليها؟
آني (ضاحكة) أوه، أنا معها في صف التمثيل.
الفي: أوه – أنت ممثلة.
آني: حسنا، أنا أعمل في الإعلانات، نوع من.......تدخل بسرعة إلى شارع خاطئ، السيارات تهرب مبتعدة عن طريقها.
ينفخ بوق سيارة.
الفي: أنا، أوه.... حسنا، أنت لست من نيويورك، أليس كذلك؟
آني: كلا من شيبوا فولز(٥).
الفي: بالضبط! (لحظة صمت) أين؟
آني: ويسكونسن.
الفي (أخيرا يتجاوب) أوه، أنت تقودين –
آني: أوه، لا تخاف. أنا أقود جيد جداً.
(تتحرك سيارة مقتربة من الفولسفاكن، تكاد تصدمها. تدور آني بعيداً في اللحظة الأخيرة)
– إنه سائق ماهر.
(يحك الفي رأسه بعصبية، محملقاً خارج الشباك بينما تسرع آني متابعة طريقها)
إذا اسمع – أنت، تريد بعض اللبان، على أي حال؟
تنظر آني إلى جانبها، باحثة عن اللبان.
الفي: كلا، كلا شكرا. هاي، لا تفعلي –
آني: حسنا، أي هي؟ أنا –
الفي: كلا، كلا، كلا، كلا، أنت فقط... فقط انتبهي لمسارها.
سوف أحضرها أنا لك –
آني: حسناً.
يبدأ الاثنان يبحثان في دفترهما. ينظر الفي إلى أعلى ليرى مقدمة شاحنة أمام الشباك الأمامي لسيارة آني. تستدير بسرعة في الوقت المناسب.
الفي – من أجلك.
آني: حسنا، هذا حسن.
يتابع الفي البحث عن اللبان بينما تدخل آني بسرعة عبر شوارع المدينة.
آني: حسنا.
الفي: سوف أحضر لك قطعة.
آني: نعم.... ماذا، أسمع – هل تقود سيارة؟
الفي: هل أقود؟ أوه، كلا، لدي – لدي مشكلة في القيادة.
آني: أوه، هل لديك فعلا؟
الفي: نعم. لدي، أوه، عندي رخصة ولكن عندي كمية كبيرة من العدوانية.
آني: أوه، حسنا.
الفي: سيارة حلوة.
آني (بشيء من السرعة) هوه؟
الفي: تحافظين على هندامها. (يُخرج سندويتشْه أكلت نصفها من شنطتها) هل أستطيع أن أسألك، هل هذه – هل هذه سندويتشه؟
آني: هوه؟ أوه، طبعا.
خارجي ـ الشارع – نهارا.
السيارات تصطفّ على جانبي الشارع، بينما تدور الفولسفاكن حول الزاوية.
آني: أنا أسكن هنا. أوه يا إلهي! انظر! هنالك فسحة لإيقاف سيارتي!
فيما ترسل الفرامل صوتاً حادا، تدير آني الفولسفاكن مباشرة نحو فسحة الوقوف.يتطلع ألفي من فوق كتفه فيما هو يغادر السيارة.
الفي: لا بأس بهذا، أنت.... نحن – نحن نستطيع السير نحو المنعطف من هنا.
آني: لا تحاول أن تمزح.
الفي: تريدين أدوات التنس خاصتك؟
آني: هوه؟ أوه.... نعم.
الفي: تريدين أمتعتك؟ هناك.
يمد الفي يده إلى خلف السيارة ويأخذ أدوات التنس. ثم يناولها أغراضها. يعبر الناس في الشارع.
آني (ضاحكة): نعم، شكرا. شكراً جزيلا. حسنا....
الفي (متنهدا) حسنا، شكرا، شكراً لك. إنك لاعبة تنس ماهرة.
آني (ضاحكة) أوه.
يصافح الفي آني.
الفي: إنك أسوأ سائقة سيارة رأيتها في حياتي....
وهذا يتضمن أي مكان... الأسوأ.... أوروبا..... المتحدة، أي مكان... آسيا.
آني (ضاحكة): نعم.
الفي: وأحب ما تلبسينه.
يمسك الفي بربطة العنق التي تضعها حول عنقها.
آني: أوه، هل تحبها فعلا؟ نعم؟ أوه، حسنا، أنه أوه... هذا، إيه.... هذه الربطة هدية، من الجدة هول.
تفكّ آني زرار الربطة.
الفي: مَن؟ الجدة. الجدة هول؟

آني (ضاحكة وهازة رأسها) نعم جدتي.
الفي : أنت حبيبة - ما أنت يا فتاة - ماذا فعلت، هل ترعرعت في إحدى لوحات
«نورمان روكويل» (٦).
آني (ضاحكة): نعم، أعرف ذلك.
الفي: جدتك!
آني: أعرف، إنه شيء سخيف، أليس كذلك؟
الفي: يا إلهي، جد - جدتي.... لـ؟، لم تعطني هدايا - كما تعلمين. كانت - كانت منشغلة بأن تغتصب من الكوساك.
آني (ضاحكة): حسناً...
الفي: حسناً... شكراً مرة ثانية.
آني: أوه، حسناً، حسناً.
الفي: سوف أراك.
آني: (مقاطعة، تومئ) هاي، حسناً، اسمع... هاي، تريد أن تصعد، أوه... وتتناول كأساً من النبيذ وشيئا ما؟ أو، كلا، قد تكون متأخراً أو أي أمر آخر...
الفي: كلا كلا، سيكون هذا شيئاً لطيفا. أنا لا أمانع، بالتأكيد.
آني: أنت متأكد؟
الفي (مقاطعا) كلا لدي وقت.
آني: حسنا.
الفي: مؤكد، أنا لا... أنا لا شيء لدي، أوه، لا شيء إلا أن يحلّ موعد المحلل النفسي.
يتحركان باتجاه المبنى حيث شقة آني.
آني: أوه، أنت تقابل محللا نفسيا.
الفي: نـ - نـ - نعم فقط منذ خمسة عشر عاما.
الفي: خمسة عشر عاما؟
الفي: نعم، أوه، سوف أعطيه فرصة سنة أخرى وبعد ذلك سوف أذهب إلى لوردز(٧).
آني: خمسة عشر - أوه، هل هذا صحيح، إنك... نعم، حقا؟
داخلي - شقة آني.
يقف الفي وينظر حول الشقة - هنالك كثير من الكتب والصور الموضوعة في أطر على الحائط الأبيض. خارج النافذة هنالك سطيحة. يلتقط نسخة من كتاب «آرييت» للكاتبة سيلفيا، بينما تخرج آني من المطبخ تحمل كأسين تناولهما لألفي.
الفي: سيلفيا بلاتبي.
آني: م - هم...
الفي: شاعرة لذيذة أسيء تفسير انتحارها إذ اعتبرت رومانتيكية. بعقلية فتاة الجامعة.
آني: آه صحيح.
الفي: أوه.. آسف.
آني: صحيح. حسنا، لا أدري، أعني، أوه، بعض أشعارها تبدو- حسنة الصنع، كما تعلم.
الفي: حسنة الصنع؟
آني: حسنة الصنع، نعم.
الفي: أوه، أكره أن أقول لك، نحن الآن في ألف وتسعمائة وخمس وسبعين، تعرفين أن «حسنة الصنع» انتهى عهدها، كما أريد أن أقول، عند منعطف القرن.
(تضحك آني) لمن - لمن - لمن هذه الصور على الحائط؟
آني (تتحرك نحو الصور) أوه.... أوه، حسنا، ترى الآن الآن،، أوه، هذا والدي، هذا والدي - وهذا..... أخي، دُوان.
الفي: دُوان؟
آني (تشير) نعم، صحيح، دُوان - وهناك جدتي هول، وذاك سادي.
الفي: حسنا، ومن هو سادي؟
آني: سادي؟ أوه، حسنا، سادي...
(ضاحكة) سادي قابل جدتي من خلال، أوه، من خلال أخ جدتي جورج. أوه جورج كان محببا جدا، كما تعلم كان مصاباً بذلك الشيء. ما هو ذلك الشيء الذي أنت، أوه حيث أنت، أوه، حيث أنت، أوه، تسقط نائماً في منتصف جملة ما، تعلم ما هو؟ أوه....
الفي: أوه، الخدار(٩).
آني: الخدار، صحيح، صحيح، صحيح وعلى أي حال، وعلى....
(ضاحكة) جورج، أوه، ذهب إلى الاتحاد، كما ترى، ليحصل على ديكه الرومي المجاني، لا - لأنه، أوه، الاتحاد دائماً يعطي «جورج» هذا الديك الرومي الكبير في عيد الميلاد لأنه كان....
(تشير آني بأصابعها إلى ناحيتين من رأسها موضحة أن جورج كان مجنوناً) أصيب بصدمة من جراء قنبلة، تعرف ما أعني، في الحرب العالمية الأولى.
(تضحك ضحكة هيستيرية، وتفتح باب دولاب وتخرج زجاجة نبيذ)،على أي حال، هكذا، هكذا...
(تضحك أثناء الكلام) جورج يقف في الصف، أوه بعد ثانية فقط..أوه، من حصوله على الديك الرومي المجاني، ولكن ما يحصل، يسقط نائماً ولا يستيقظ بعد ذلك. وهكذا، هكذا...
(ضاحكة) هكذا، مات....
(ضاحكة) مات. نعم. أوه يا إلهي. حسنا، شيء مخيف، هوه، لتقول ذلك؟ أعني، أن هذا لسوء حظ أكيد.
تفتح آني زجاجة النبيذ، صامتة الآن بعد خطبتها.
الفي: حسنا، إنها قصة عظيمة، مع ذلك، أعني، أنا... أنا.
إنها فعلاً رسمت مسار يومي. هاي أعتقد انه علي مغادرة هذا المكان إلى الخارج، تعلمين، لأنني أعتقد أنني متطفل، كما تعلمين.
آني (ضاحكة) أوه، حقا. أوه، حسنا... أوه، أوه، ربما، أوه، ربما، نحن، أوه...
الفي:... و... أوه، صحيح، أوه..... أوه، كما تعلمين.
أنا - أنا - أنا -.......
يخرجان نحو السطيحة، الفي ما زال يحمل الكؤوس، وآني تحمل النبيذ. يقفان أمام الحاجز. تسكب آني النبيذ في الكؤوس المحمولة.
آني: حسنا، أعني، ليس عليك أن تفعل، كما تعلم.
الفي: كلا ؛ أنا أعرف، ولكن... ولكن، أنت تعلمين، أنا مبتل بالعرق وكل شيء..
آني: حسنا، ألم تأخذ ـ أوه... أوه، دوشاً في النادي؟
الفي: أنا؟ كلا، كلا، كلا، لأنني لا أستحم في مكان عام.
آني (ضاحكة) لم لا؟
الفي: لأنني لا أحب التعري أمام رجل آخر، تعلمين - إنها، أوه...
آني (ضاحكة) أوه، فهمت، فهمت.

الفي: تعلمين،لا أحب أن أظهر جسدي أمام رجل من نفس نوعي
آني: نعم. أوه نعم. نعم، فهمت. أعتقد –
الفي: لأنني، أوه، لا يمكن أن أعرف ما الذي سيحدث.
آني (ترشف نبيذها وتضحك) خمسة عشر عاماً – هاه؟
الفي: خمسة عشر عاما، نعم.
آني: نعم.أوه، ليباركك الرب!
يرفعان كأسيهما معاً ليشربا نخباً.
الفي: ليباركك الرب.
آني (ضاحكة) حسنا، أوه...
(تتوقف) أنت الذي كانت جدتي هول ستدعوه يهودي حقيقي.
الفي (يتنحنح) أوه، شكرا.
آني (مبتسمة) نعم، حسنا... أنت – هي تكره اليهود. إنها تعتقد أنهم لا يفعلون سوى جمع المال، ولكن دعني أقول لك، أعني، إنها ذلك الشخص نعم، إن هي فعلت. أنا أقول لك.
الفي (مشيرا إلى الشقة بعد توقف قصير): إذا، هل أنت التي قمت بتصوير هذه الصور هناك أم ماذا؟
آني (تومئ برأسها، يدها على وركها): نعم، نعم، أفعل ذلك على سبيل الهواية، كما تعلم.(تبرز أفكار آني على الشاشة وهي تتكلم): أنا أصور على سبيل الهواية؟
(اسمعني – يا له من غبي!)
الفي: إنها...إنها....إنها رائعة، كما تعلمين ذات....ذات...أوه.... مستوى.
(وكذلك تفعل أفكار الفي: أنت فتاة رائعة المظهر.)
آني: حسنا، أنا، أنا – أنا أنوي – أنا أنوي أن ألتحق بدورة جادة في التصوير الفوتوغرافي.
(مرة ثانية تبرز أفكار آني: ربما يعتقد أنني يو يو.)
الفي: التصوير الفوتوغرافي شيء ممتع، لأنه كما تعلمين، إنه – إنه شكل جديد من الفنون، وأيضا أوه، مجموعة من المعايير الجمالية لم تخرج بعد إلى الوجود.
(أفكار الفي:أتساءل كيف تبدو عارية)؟
آني: معايير جمالية؟ تعني، إذا ما كانت صورة جيدة أم لا؟
(أنا لست مساوية له في الذكاء. لنتوقف هنا.)
الفي: الـ – يدخل الوسيط كحالة من الشكل الفني نفسه. هذا –
(لا أدري ماذا أقول إنها تحس أنني سطحي).
آني: حسنا، حسنا، أنا.... بالنسبة لي – أنا.... أعني، إنها – إنها – إنها كلها غريزية، كما تعلم. أعني، أنا فقط أحاول أن أوه، أحسها كما تعلم؟ أحاول أن أحسها ولا أفكر بها كثيرا.
(يا إلهي، أتمنى أن لا أكتشف أنه غبي مثل الآخرين.)
الفي: مع ذلك، مع ذلك نحن – أنت تحتاجين إلى مجموعة من الخطوط الإرشادية الجمالية لكي تضعيها في رؤية اجتماعية، على ما أعتقد.
(يا إلهي، يبدو صوتي كصوت راديو (F.M) وقد استرخي.
يصمتان برهة من الزمن، يحملان كؤوس النبيذ ويرشفان.
يسمع صوت حركة المرور البعيد على السطيحة. آني، تضحك، تتكلم أولا.
آني: حسنا، أنا لا أعرف. أعني، أعتقد أنك ربما تكون قد تأخرت، هوه؟
الفي: هل تعلمين، عليّ أن أصل إلى هناك وأبدأ النحيب بسرعة...
وإلا أنا – هاي... حسنا، هل أنت مشغولة الجمعة مساء؟

آني: أنا؟ آه، أوه. (ضاحكة) كلا.
الفي (يضع يده على جبهته) أوه، أنا آسف، انتظري دقيقة، عندي ما أقوله. حسنا، ماذا عن مساء السبت؟
آني (تومئ برأسها) أوه... لاشيء. لا شيء – لا، لا!
الفي: أوه، أنت... أنت منتشرة جدا، كما يبدو لي.
آني (ضاحكة) أعرف.
الفي: تعال، يا ولد، هيا أيها الشاب ماذا عندك؟ عندك طاعون؟
آني: حسنا، أعني، أنا أقابل العديد من.... الأغبياء، كما تعلم –
الفي: نعم؟، أنا أيضاً أقابل العديد من الأغبياء.
آني (مقاطعة) – ما أعنيه؟
الفي: أعتقد أن هذا، أوه –
آني (مقاطعة): ولكنني أفكر في الحصول على بعض القطط، كما تعلم، وعندك ذلك هم... أوه، أنتظر ثانية – أوه، كلا، كلا، أعني (ضاحكة) أوه، نسيت! كلا، السبت مساء سوف – (تضحك) سوف أغني. نعم.
الفي: سوف تغنين؟ هل تغنين؟ حسنا، كلا، إنه ليس كذلك.
آني: حسنا، كلا؟، إنه ليس كذلك.
الفي (مقاطعا) لا تمزحين؟
آني (مقاطعة): هذه محاولتي الأولى.
الفي: أوه حقا؟ أين؟ أريد أن آتي..
(ضاحكا) أوه كلا، كلا، كلا، كلا، كلا! أنا مهتم بذلك!
آني (ضاحكة): أوه، كلا – أعني، إنني أجرى فقط نوعا من الاختبار الغنائي في النادي. أنا لا –
الفي (مقاطعاً) كلا، لتساعديني.
آني (مقاطعة) – إنها محاولتي الأولى.
الفي: لا بأس في ذلك، لأنني أعرف تماماً ماذا يعني هذا – اسمعي –
آني (مقاطعة) نعم.
الفي (مقاطعا) – سوف تحبين النوادي الليلية، إنها فعلاً مسلية جدا.
داخلي - نادي ليلي – ليلاً.
تقف آني في منتصف خشبة المسرح وأمامها مكبر للصوت، وعازف بيانو خلفها. ضوء ساطع مسلط عليها : باقي النادي مظلم.
هنالك الأصوات والحركات النموذجية لجمهور ناد ليلي. محادثات خافتة، دخان يتصاعد، كؤوس مكسورة. أزيز مكبرات الصوت، كراسي تتحرك، نوادل يدورون بالصواني، رنين هاتف بينما آني تغني «كان يجب أن تكون أنت.»
خارجي – شارع في المدينة – ليلاً.
الفي وآني يسيران بسرعة على الممر الجانبي.
آني: كنت سيئة للغاية. أنا خجلة جدا! لا أستطيع الغناء.
الفي: أوه، اسمعي، الجمهور كان متململاً بعض الشيء.
آني: ماذا تعني بمتململ بعض الشيء؟ أوه، يا إلهي، أعني، أنهم كرهوني.
الفي: لا، لم يفعلوا. تملكين صوتاً رائعا.
آني: كلا، أنا سوف أعتزل!
الفي: لا، أنا لن أدعك تفعلين. تملكين صوتاً عظيماً.
آني: حقا، هل تعتقد ذلك، حقاً؟
الفي: نعم!
آني: نعم؟
الفي: إنه مخيف.

آني (مقاطعة) نعم، هل تعلم؟ أنا لم آخذ أي درس. كذلك يقفان في منتصف الممر الجانبي. يدير الفي آني لتصبح مواجهة له.
الفي: هاي، اسمعي. اسمعي.
آني: ماذا؟
الفي: اعطني قبلة.
آني: حقا؟
الفي: نعم، ولم لا، لأننا حتماً سنذهب بعد ذلك إلى المنزل، أليس كذلك؟
آني: نعم.
الفي و– و أوه – سوف يكون هنالك كل هذا التوتر. تعلمين، لم نقبل بعضنا قبل ذلك، وأنا لن أعرف متى أقوم بالحركة الصحيحة أو أي شيء. لذلك فلنقبل بعضنا الآن وننتهى من هذا الأمر ثم نذهب ونأكل. حسنا؟
آني: أوه، حسنا.
الفي: ولسوف نهضم طعامنا بصورة أفضل.
آني: حسنا.
الفي: حسنا.
آني: نعم.
يقبلان بعضهما.
الفي: إذا الآن نستطيع أن نهضم طعامنا.
يستديران ويبدآن في السير مجددا.
آني: نستطيع أن نهضم.... نا.
الفي: صح. نعم.
داخلي - محل أطعمة - ليلاً.
يجلس آني والفي إلى مائدة. المكان مضاء بصورة كافية ومزدحم. تسمع المحادثات واصطكاك الصحون فوق الحوار. يأتي النادل ليأخذ طلباتهما.
الفي (مخاطباً النادل): سوف آخذ لحماً بقرياً معلبا.
آني (مخاطبة النادل): نعم.... أوه، آه، وأنا سوف آخذ بسطرمة على خبز أبيض وعليه مايونيز وطماطم وخس.
(الفي بحركة لا شعورية يقلب وجهه): تش، إذاً، أوه، زوجتك الثانية تركتك و، أوه، هل أصبت بإحباط نتيجة لذلك؟
الفي: لا شيء عجزت عن شفائه بضع حبوب من فيتامينات الميغا.
آني: أوه، وهل كانت زوجتك الأولى أليسون؟
الفي: الأولى... نعم، كانت لطيفة، ولكن هل تعرفين، أوه، كان الخطأ خطئي. لقد كنت تماما.... كنت شديد الجنون.
داخلي - غرفة نوم مظلمة - ليلاً.
الفي وآني في السرير معاً.
آني: م– م كان هذا لطيفاً جدا. كان لطيفاً.
الفي: وكما قال بلزاك....
آني: هـ – م؟
الفي: «وهكذا تنطلق رواية جديدة.» (يضحكان).
يا إلهي لقد كنت رائعة.
آني: أوه، نعم؟
الفي: نعم.
آني: نعم؟
الفي: نعم، أنا– أنا – أنا أصبحت حطاماً.

آني: كلا. (تستدير وتنظر نحو الفي، ثم تضحك) أنت أصبحت حطاما؟!
الفي: حقاً أعني ذلك. أنا – أنا لن أعزف البيانو مرة ثانية.
آني (تشعل لفافة وتضحك): أنت حقاً مجنون. لا أدري؟ هل حقاً أعتقدت أنها كانت جيدة؟ أخبرني.
الفي: جيدة؟ لقد كنت –
آني (مقاطعة): كلا.
الفي: كلا، لقد كان هذا أكثر الأمور إمتاعا. أنا لا أمزح.
آني (ضاحكة): هاك، هل تريد قليلاً منه؟
الفي: كلا، كلا، أنا – أنا – أنا، أوه، أنا لا أستخدم حبوبا أساسية للهلوسة لأنني أخذت نفسها منذ خمس سنوات في إحدى الحفلات و–
آني: نعم؟
الفي: – حاولت أن أرفع سروالي فوق رأسي....
(تضحك آني).... وأذني.
آني: أوه، لا أعرف، أنا حقاً لا أعرف. أنا لا أفعل ذلك بشكل دائم، كما تعلم؟، مجرد نوع من، ما.... يريحني في البداية.
الفي: م – هم. (يدفع نفسه إلى أعلى في السرير وينظر إلى أسفل نحو آني) لن تصدقي هذا، ولكن –
آني: ماذا؟ ماذا؟
داخلي - مخزن لبيع الكتب - نهارا.
آني والفي يتصفحان الكتب في مخزن مزدحم لبيع الكتب.
يحمل الفي كتابين، «الموت والفكر الغربي» و «إنكار الموت»، يتحرك حيث آني تبحث بدورها.
الفي: هاي؟
آني: هـ. م؟
الفي: أنا –أنا– أنا سوف أشترى لك هذه الكتب، أنا أعتقد لأنني أنا – أنا أعتقد أنه عليك قراءتها. تعلمين، بدلاً من ذلك الكتاب عن القطة.
آني (تنظر إلى الكتب التي يحملها الفي): هذه هي، أوه.
(ضاحكة) هذه نوعية جادة جدا.
الفي: نعم، لأنني أنا – أنا، كما تعلمين، أنا، أنا يسيطر عليّ – عليّ، الموت، أعتقده. كبير –
آني (مقاطعة) نعم؟
الفي: – هذا الموضوع كبير بالنسبة لي، نعم.
آني: نعم؟
يتحركان باتجاه الطابور أمام المحاسب.
الفي (يومئ): لدي وجهة نظر متشائمة في الحياة: يجب أن تعرفي هذا

عني إذا كنا سنتقابل، كما تعلمين. أنا – أنا – أنا أشعر أن الحياة تنقسم مابين الرهيب والبائس.
آني: م – هم.
الفي: هاتان هما النوعيتان...
آني: م – هم.
الفي:.... تعرفين، إنهم –الـ – الرهيب يكون مثل، أوه، لا أعرف، حالات في نهاياتها، كما تعلمين.
آني: م – هم –
الفي: والعميان المشلولون...
آني: نعم.
الفي: لا – لا أدرني كيف يمرون عبر الحياة. إنه لشيء مذهل بالنسبة لي.
آني: م– هم.
الفي: تعلمين، والبؤساء هم جميع الآخرون. هذا – هذا كل شيء إذاً – إذا عندما تعبرين الحياة عليك أن تكوني شاكرة إنك بائسة، لأن هذا هو حظك الشديد الحسن.... أن تكوني...
(مقاطعاً ضحكات آني)... أن تكوني بائسة.
آني: يو – هوه.
خارجي ـ يوم الحديقة العامة.
إنه يوم جميل مشمس في سنترال بارك. يجلس الناس على المقاعد – والآخرون يتمشون، بعضهم يجر الكلاب. وتقف امرأة تطعم الحمام الهادل. يسمع صوت الفي وآني خارج الشاشة وهما يراقبان المشهد الماثل أمامهما.يدخل رجل وامرأة أكبر سنا إلى المشهد.
الفي: انظري، انظري إلى ذلك الرجل.
آني: م – هم.
الفي: هنالك – هنالك – هنالك – هنالك السيد ذو اللون الزهري، السيد ميامى بيتش، هناك، أتعلمين؟
(فوق ضحكات آني).
إنه الأخير! جاء مباشرة من حقل الجين والروم الليلة البارحة. كان ترتيبه الثالث.
آني (ضاحكة) : م – هم– نعم. نعم.
الكاميرا تظهرهما – يجلسان جنباً إلى جنب مسترخيين على المقعد.
الفي (يراقب رجلين يقتربان، أحدهما يشعل سيجارا): انظري إلى هؤلاء الرجال.
آني: نعم.
الفي: أوه، هذا شيء مرح صاخب. إنهم عائدون من جزيرة النار. إنهم... إنهم كمن يعطي نفسه فرصة – تعرفين ما أعني؟
آني: أوه! إيطالي، أليس كذلك؟
الفي: نعم، إنه المافيا، العمل في تجارة الكتان أو الأسمنت والتعاقدات، تعرفين ما أعني؟
آني (ضاحكة): آه، نعم.
الفي: كلا، أنا جدي (يتابع كلامه فوق ضحكات آني) الآن بللت شاربي.
آني: آه، نعم؟
الفي (بينما يسير رجل آخر أمامه): وهاك الذي فاز بجائزة مباراة ترومان كابوت(٩) للشكل المتماثل.
خارجي ـ شارع ـ ليلا.
يسير الفي وآني تقريباً بصورة ظلية على رصيف الميناء، سماء نيويورك في الخلفية، يضع الفي ذراعه حول آني ويتهاديان ببطء. لايوجد أحد حولهما.
آني: أترى، مثلك ومثلي...
الفي: أنت شديدة الإثارة.
آني: كلا أنا لست كذلك.
الفي: مثيرة جنسياً بشكل غير عادي. نعم، أنت كذلك.لأن... تعرفين ما أنت؟ أنت – أنت منحرفة باشكال متعددة.
آني: حسنا، ماذا يعني –ماذا يعني هذا؟ لا أدري ما هذا.
الفي: أوه... أوه، أنت – أنت خارقة في السرير لأنك تملكين – تحصلين على السعادة في كل جزء من جسدك عندما ألمسك.
آني: أوووووه!
يتوقفان عن السير. يمسك الفي بذراعي آني و يديرها لتواجهه وفي خلفيتهما جسر الشارع الجنوبي الذي أضيئ ليلا.
الفي: تعرفين ما أعني؟ مثل أرنبة أنفك، أو إذا ما ضربت أسنانك أو ركبتيك.... تستثارين.
آني: هيا. (ضاحكة) نعم. تعرف ماذا؟ تعرف، أنا معجبة بك. أنا فعلاً أعني ذلك. أنا فعلاً أعزك.
الفي: أنت – هل تحبينني؟
آني: هل أحبك؟
الفي: هذا هو السؤال الأساسي.
آني: نعم.
الفي: أعرف أنك عرفتني منذ فترة قصيرة.
آني: حسنا، أنا فعلا.... أنا أعتقد هذا شديد – نعم، نعم... (ضاحكة) نعم. هل تحبني أنت؟
الفي: أنا – أو، الحب هو، أوه، إنه كلمة ضعيفة جداً لما...
آني: نعم.
الفي: – أنا... أنا أحبك.
(متابعاً على ضحكات) آني تعلمين أنا أحـ – بك، أنا – أنا أحبك.
(متابعاً على ضحكات آني) أنا – أنا عليَّ أن أخترع – طبعاً أحبك.
آني: نعم.
الفي (واضعاً ذراعيه حول رقبتها) لا تفكري أنني أحبك؟
آني: أنا لا أدري.
يقبلان بعضهما بينما يسمع صوت بوق الضباب على مسافة منهما.
داخلي ـ شقة الفي.
يبدو الفي شديد الاضطراب وهو يتبع آني في أرجاء شقته المليئة بالصناديق والحقائب والملابس والصور الموضوعة في أطر. يحمل الإثنان صناديق من الكرتون.
الفي: ماذا تعنين؟ لن تسلمي شقتك، أليس كذلك؟
آني (تضع صندوق الكرتون جانبا): طبعا.
الفي: نعم، ولك – لك – لكن لماذا؟
آني: حسنا، أعني، أنا سأنتقل للعيش معك هذا هو السبب.
الفي: نعم، ولكن أنت – أنت لديك شقة لطيفة.
آني: لدي شقة صغيرة.

الفي: نعم، أعرف أنها صغيرة.
آني (تلتقط الحقائب وتسير نحو غرفة النوم): هذا صحيح، وكذلك فإن سباكتها سيئة وملأى بالحشرات.
الفي (يلتقط بعض الصور ويتبع آني نحو غرفة النوم): حسنا، لنفترض أن سباكتها سيئة وملأى بالحشرات، ولكن أنت –أنت تقولين هذا و كأنه شيء سلبي. تعلمين، الحشرات تكون – تكون – أوه، علم الحشرات هو –
(تتجاوب آني فتقذف الحقائب وبعض الثياب المتناثرة نحو السرير. تجلس على الحافة، وتنظر بعيدا. يتقدّم الفي إلى الداخل وبيده الصور والصناديق الكرتون وهو مازال يتكلم)... حقل ينمو بسرعة.
آني: أنت لا تريدني أن أسكن معك؟
الفي: كيف – أنا لا أريدك أن تسكني معي؟ كيف – فكرة من كانت هذه؟
آني: فكرتي.
الفي: نعم. هل كانت كذلك... كانت فكرتك فعلا، ولكن، أوه، أنا وافقت عليها فورا.
آني: أظن أنك تعتقد أنني أوصلتك بالكلام إلى شيء، هاه؟
(تضع صوراً على رف الموقد)
الفي:كلا– ماذا،ماذا...؟ أنا.... نحن نعيش معا، ننام معا، نأكل معا. يا إلهي، لاتريدين أن يكون الأمر وكأننا متزوجان، هل تريدين ذلك؟
يتحرك نحو صندوق الكتب الكرتون على حافة النافذة ويمد يده إليه. يبدأ في بعثرة الكتب بعيداً عن الشاشة.
آني (تنظر إلى أعلى باتجاه الفي): هل هي مختلفة عن ذاك؟
الفي (يومئ): إنها مختلفة لأنك تحتفظين بشقتك الخاصة.
(يبدأ بالسير حول الغرفة وهو يحمل كتابا)
لأنك تعرفين أنها هناك، فليس علينا الذهاب إليها، ليس علينا التعامل معها، ولكنها مثل طوق الإنقاذ الحر... لكي نعرف أننا لسنا متزوجين.
يرمي الكتاب على السرير ويسير راجعاً إلى حافة الشباك.
آني(مازالت جالسة على السرير): تلك الشقة الصغيرة بأربعمائة دولار في الشهر، يا الفي.
الفي (ناظراً إلى آني): ذلك المكان أجرته أربعمائة دولار في الشهر!
آني: نعم، إنه كذلك.
الفي (مصفرا): إنه – إنه مكان سباكته سيئة ومليء بالحشرات.
يا إلهي، أنا سوف – سوف يحذف محاسبي المبلغ لخفض ضرائبي، سوف أدفع أنا أجرتها.
آني (تهز رأسها): أنت لا تعتقد أنني ذكية كفاية لتكون علاقتك بي جدّية.
الفي: هاي، لا تكوني سخيفة.
يتحرك الفي نحو السرير وتجلس آني بالقرب منه.
آني: إذا لماذا تدفعني دائما لتلقي تلك الدروس وكأنني غبية أو شيء من هذا القبيل؟
الفي (يضع يده على جبهته): لأن دراسة البالغين شيء رائع. سوف تقابلين أساتذة ممتعين جدا، كما تعلمين، إنها محفزّة.
خارجي ـ طريق سريع ـ ريفي – نهارا.
آني والفي، في سيارة آني الفولسفاكن، يتجهان نحو بيتهما الصيفي، تتحرك الكاميرا معهما، بينما يعبران أمام منزل ذي نافذة مضاءة، تزينها نقوش على صورة أزهار متفتحة. ليس هنالك أي حوار ولكنه هدوء مريح. تعزف الموسيقى الكلاسيكية في الخلفية.
داخلي – منزل ريفي – ليلا.
تجلس آني شابكة ساقيها على صندوق خشبي في غرفة النوم تقلب صفحات كتالوج مدرسي. الفي مستلقيا في السرير يقرأ.
آني (وهي تقرأ): هل يبدو هذا مقرّراً جيدا؟
أوه «الشعر الأمريكي الحديث»؟ أوه، أوه لنرى الآن... ربما يجب عليّ أن، أوه، آخذ «مقدمة للرواية».
الفي: فقط لا تأخذي أي مقرر حيث يجعلونك تقرئين «بيوولف»
آني: ماذا؟ (ضاحكة): هاي، أسمع، ماذا – ماذا تعتقد؟
هل تعتقد أنه علينا أن نذهب إلى تلك – تلك الحفلة في سوتاميتو الليلة؟
ينحني الفي فوقها ويقبل كتفها.
الفي: كلا، لا تكوني سخيفة. لماذا – لماذا نحتاج إلى أناس آخرين (يضع ذراعه فوق رقبتها، يقبلها، آني تحدث أصواتاً مكبوتة)
أتعلمين، علينا – علينا فقط أن نطفئ الأضواء، كما تعلمين، ونلعب الغمضيّة(١٠) أو أي شيء.
آني (ضاحكة): حسنا، موافقة. حسنا، اسمع، سوف أحضر سيجارة، موافق؟
الفي (يصرخ فيها وهي تغادر الغرفة)
نعم... أليس كذلك؟ إنها تخدعك بأنها تجعل من امرأة بيضاء واحدة أخرى شبيهة لبيلي هوليداي.
آني (خارج الشاشة): حسنا، هل حاولت مرة في حياتك أن تجعل الحب مبهجا.
الفي: أنا، كلا. أنت.... أنا – أنا – أنا – أنت تعرفين. إذا تناولتها أو الشراب أو أي شيء أصبح رائعاً بما لا يطاق. أصبح شديد، شديد الروعة أمام الكلمات. تعلمين، لا أعرف– لا أعرف لماذا عليك أن أوه، أن تنتشي عالياً كلما مارسنا الحب.
آني (تتراجع إلى داخل الغرفة وتشعل لفافة): هذا يريحني.
الفي: أوه، أنت – أنت مضطرة لأن تريحي أعصابك بشكل مصطنع حتى نتمكن من الذهاب إلى السرير؟
آني (تقفل الباب): حسنا، ما الفرق، على أية حال؟
الفي: حسنا، سوف أعطيك حقنة من الصوديوم بنتوثال. تستطيعين أن تنامي بتأثيرها.
آني: أوه، هيا، أنظر من الذي يتكلم. أنت تزور طبيباً نفسياً منذ خمسة عشر عاما. (تدخل إلى السرير وتأخذ نفساً من اللفافة) يجب أن تدخن شيئاً من هذه. ستجد نفسك خارج الأريكة بعد وقت قصير.
الفي: أوه تعالي، أنت لست بحاجة لهذا.
يتحرك الفي، الجالس على السرير، باتجاه آني ويأخذ منها اللفافة.
آني: ماذا تفعل؟
الفي (يقبلها): كلا، كلا، كلا، ماذا... تستطيعين مرة واحدة، يمكنك الحياة بدونه مرة واحدة. تعالي.
آني: أوه، كلا، الفي، رجاء. الفي، رجاء.
(يضحك وتحدث أصواتا) م – مرنم.
الفي: م.م، انتظري، لدي فكرة عظيمة.(ينهض ويذهب إلى الخزانة،

يخرج منها لمبة كهربائية. يعود إلى الفراش ويطفئ النور الجاذبي للسرير).
ابق مكانك لحظة من الزمن – عندي شيء صناعي صغير– صغير، ذلك – ذلك الذي اشتريته من المدينة، والذي أعتقد، أوه، سوف يكون رائعاً.
(يضيء النور ثانية، بعد أن استبدل اللمبة بأخرى حمراء جاء بها من الخزانة).
أنا فقط..هناك.... هناك عبق صغير.... من نيو أورليانز القديمة بإظهار صور فوتوغرافية إذا ما أردنا ذلك. هناك، الآن هناك.
(يخلع ملابسه ويزحف نحو السرير، آخذاً آني بين ذراعيه)
م – ممم. م – ممم.. هاي، هل هنالك ما يزعجك؟
آني: أوه – أوه – لماذا؟
الفي: لا أدري – أنت – إنك تبدين في عالم آخر.
آني: كلا، أنا ممتازة.
بينما تتكلم آني، فإن كيانها الداخلي (مثل الشبح، يتحرك خارج السرير)
يجلس على الكرسي، مراقباً
الفي: حقا؟
آني: أو – هوه.
الفي: لا أدري، ولكنك تبدين وكأنك في عالم آخر.
آني: دعنا نقوم بذلك، موافق؟
الفي (مقبلا ومدغدغا آني) هل هو خيالي أم أنك فعلاً تقومين بالحركات؟
شبح آني: الفي، هل تذكر أين وضعت لوحة الرسم الخاصة بي؟
لأنني بينما تقومان أنتما بفعل ذلك، أعتقد أنني سوف أقوم ببعض الرسم.
الفي (ببردة فعل) أترين، هذا ما أسميه عالما آخر.
آني: أوه، معك جسدي.
الفي:حسنا، ولكن هذا ليس – هذا ليس شيئاً جيدا. أريد الشيء كله.
آني (متنهدة): حسنا، أنا بحاجة إلى اللفافة وكذلك أنت.
الفي: حسناً – إذا ما تناولت الحشيش فسوف يخرب ذلك كل شيء (يتنحنح) لأن، كما تعلمين، فأنا مثل الممثل الهزلي.
آني (مقاطعة) م– هم.
الفي (مقاطعا) – لأنه إذا جاءتني ضحكة من إنسان في حالة نشوة فهي لا تحسب. تعلمين– لأنهم دائما يضحكون.
آني: هل كنت دائما هزليا؟
الفي: هاي، ما هذا – هل تجرين معي مقابلة؟ من المفترض أننا نمارس الحب.
داخلي ـ مكتب.
وكالة مسرح نموذجية من الطراز القديم داخل مبنى مكاتب في برودواي.
مخطوطة بحجم ١٢×٨ ملصوقة في غرفة وسخة. الوكيل، يمضغ سيجاراً ويجلس خلف مكتبه مع أحد عملائه، ممثل كوميدي، يقف ويداه في جيوبه.
الفي الشاب يجلس جامداً في كرسي قريب مراقباً.
الوكيل: هذا الشاب مضحك بالفطرة. أعتقد أنه يستطيع الكتابة لك.
الكوميدي (مزرراً سترته): نعم، نعم. هاي، يا صبي، أخبرني إنك فعلاً جيد. حسناً دعني أشرح قليلاً أسلوب عملي. هل تعلم، تستطيع أن تقول بمجرد أن تراني أنني لست إنساناً مضحكاً عندما آتي كما تعلم، مثل بعض الناس الذين يخرجون. تعرف، مباشرة.
(يومئ) سوف يقولون لك قصصهم، سوف يسقطون، ولكنني يجب أن أكون فعلاً موهوبا. مادة البرنامج يجب أن تكون مثيرة بالنسبة لي لأنني أعمل، كما تعلم، بكثير، كثير... اسمعني، أنا راق نوعاً ما، كما تعلم ما أعنيه؟ أوه... أوه دعني أشرح. مثلا، أفتتح بأغنية افتتاح. بداية موسيقية مثل (آد – ليب يغني) ثم أتوجه إلى الخارج.
(آد – ليب يغني) المكان يبدو رائعاً من هنا وأنتم أيها الإخوان تبدون رائعين من هنا!
(يغني) «وعندما أراكم هناك وعلى وجهكم ابتسامة أندفع صارخاً لابد أن هذا هو المكان.»
ثم اقف في منتصف الكلام وأعود وأفتتح ببعض النكات. الآن، عندئذ أحتاج إليك، مباشرة هناك. مثلا ، مثل أن أقول، «هاي، لقد عدت تواً من كندا، كما تعلمون، إنهم يتكلمون الفرنسية كثيراً هناك. الطريقة الوحيدة لتتذكروا جان دارك تعني أن الأضواء تطفأ في الحمامات!»
(يضحك. ينظر الفي الجالس إلى أعلى مبتسما)
«أوه، قابلت قاطعة خشب... كبيرة...»
صوت الفي (مخاطباً نفسه) يا إلهي، هذا الرجل مأساوي.
الكوميدي (مقاطعاً فوق الكلام)... قاطعة خشب كبيرة...
صوت الفي (مخاطباً نفسه بينما يتابع الكوميدي روتينه المعهود) انظر إليه يفرم حول نفسه، وكأنه يعتقد انه فعلا لطيف. تريد أن تتقيأ ولو أنني فقط أملك الجرأة لأصنع نكاتي الخاصة.
لا أدري إلى متى أستطيع أن أحافظ على ابتسامتي مجمدة على وجهي. أنا حتما دخلت عملاً خطأ، أعرف ذلك.
الكوميدي (مقاطعاً فوق الكلام): «شيري ارجعي. أنا أحبك (يحرك شفتيه ساخرا)ولكن، أوه، شيرى، ماذا سأفعل بهذا، أوه؟ يقول، أو ماري،إنك أحيانا تدفعينني إلى الجنون.»
(ضاحكا) أوه، يصرخون عند سماع هذا.. والآن أكتب لي شيئاً مثل هذا هل تفعل؟ نوع من المزة الفرنسية، هل تستطيع أن تفعل ذلك؟ هوه، يا بني؟
داخلي ـ مسرح ـ ليلا.
القاعة المظلمة مليئة بطلبة الكلية يهللون ويحيون متحمسين، بينما يقف الفي على خشبة مسرح مضاءة يحمل مكبراً للصوت.
الفي (يومئ) أين أنا؟ أنا – أنا دائما... عليّ إعادة توجيه نفسي.
هذه جامعة ويسكونسين، أليس كذلك؟ لذلك أنا دائما... أنا متوتر و....
أوه، عندما أمثل كلية – فأنا لي تاريخ سيئ مع الكليات.
كما تعلمون، ذهبت إلى جامعة نيويورك و، أوه، تش، طردت من جامعة نيويورك في سنة الفريشمان. لأنني غششت في الامتحان النهائي لمادة ميتافيزيقيا. كما تعلمون، نظرت إلى داخل روح الصبي الجالس بالقرب مني –
(يضحك الجمهور ؛ إنهم معه) – وعندما طردت، فإن أمي وهي امرأة مشدودة عاطفياً إلى أقصى الحدود، أقفلت الباب على نفسها في الحمام وأخذت كمية مبالغ بها من الماهجونج(١١).
(مزيد من التهليل والضحك)

و، أوه، تش، كنت مكتئبا. كنت.. في التحليل، أنا – أنا، أوه لدي رغبة في الانتحار، في الواقع، أوه، كان ممكناً أن أقتل نفسي، ولكنني كنت أقوم بالتحليل مع شخص فرويدي متشدد فإذا قتلت نفسك... يجعلونك تدفع أجرة الجلسات التي فاتتك.

داخلي. خلفية خشبة مسرح.

يدور الطلاب حول الفي يعطونه أقلاماً وأوراقا ليوقع عليها.

تقف آني إلى جانبه، وتتكلم فوق أصوات المعجبين المتحادثين.

آني: الفي، لقد كنت... الفي، لقد كنت عظيما، أنا لا أمزح.

كانت – كنت بارعا.

الفي: الك – ك – كليات لها جمهور رائع.

آني: نعم. نعم. هل تعلم شيئا؟ أعتقد أنني أيضاً بدأت أستوعب أكثر مراجعك.

الفي: هل فعلت؟

آني: نعم

الفي: حسنا، عرض الساعة الثانية عشرة مختلف تماماً عن عرض التاسعة.

امرأة شابة (مقاطعة): هل أستطيع الحصول على توقيعك؟

آني (مقاطعة فوق الحديث): أوه.

الفي (مخاطباً آني، وهو يوقع) أنت متأكدة تماماً منها.

آني: أوه، أنا حقا ، أوه، متأملة في الغد. أعني، كما تعلم، أعتقد أنه سيكون شيئاً لطيفا أن تقابل والدتي، ووالدي.

يبدآن في التحرك نحو باب الخروج، تلتقط فتاة صورة لالفي بكاميرا فلاش وهما يسيران بين الجموع.

الفي: نعم، أعرف، سوف يكرهونني فورا. (مخاطباً أحد المعجبين) شكرا.

آني: كلا، لا أعتقد ذلك. كلا، لا أعتقد أنهم سيكرهونك أبدا.

على عكس ذلك، أعتقد –

الفي: نعم

آني: إنه عيد الفصح. تعرف، سيكون عندنا عشاء لذيذ، سوف نجلس ونأكل. أعتقد أنهم سيحبونك فعلا.

خارجي ـ منزل أهل آني. نهارا.

تظهر الكاميرا منزلا جميلا مؤلفا من طابقين محاطا بمرج أخضر مشذب ثم

قطع إلى:

داخلي ـ غرفة طعام.

الفي وعائلة هول يتناولون غذاء الفصح. تتدفق أشعة الشمس عبر نافذة كبيرة كالصورة تضيء مائدة مرتبة بأناقة شديدة يجلس ألفي إلى إحدى نهاياتها – يحك أنفه ويمضغ، تحيط به عائلة هول من الجهتين : السيد والسيدة هول، الجدة، شقيق آني، دُوَان.

الأم هول (تحمل كأس النبيذ) إنه فخذ خنزير رائع هذا العام، يا أمي.

تأخذ الجدة هول رشفة من النبيذ وتهز رأسها.

آني (تبتسم لدُوَان): أوه نعم. الجدة دائما تقوم بعمل رائع كهذا.

الأب هول (يمضغ): مرق رائع.

الفي: إنه فعلاً كذلك (يتمطق بشفتيه) إنه لحم خنزير ديناميتي.

تحملق الجدة هول بالفي عبر المائدة، نظرة مليئة بالكره. يحاول الفي ألاّ يلاحظ ذلك.

الأم هول (مخاطبة الأب هول وملمّسة شعرها) لقد ذهبنا إلى سوق المقايضة، يا آني. حصلنا أنا وجدتك على مجموعة لطيفة من الإطارات.

آني: لقد استمتعنا فعلاً بوقتنا.

تتابع الجدة حملقتها في الفي ؛ إنه الآن يلبس البالطو الأسود الطويل والقبعة التي يضعها اليهود الأورثوذكس، يكملها الشارب واللحية.

الأم هول (تشعل سيجارة وتستدير نحو الفي).

تقول لنا آني أنك كنت تذهب إلى طبيب نفسي لمدة خمسة عشر عاما.

الفي (يضع نظارته جانباً ويكح) نعم. أنا أحقق تقدماً ممتازا.

قريبا جداً عندما استلقي على مقعده لست مضطراً لأن أرتدي مريلة الصدر.

تصدر الأم هول ردة فعل بأن ترشف من كأسها وتعبس. بينما تتابع الجدة حملقتها.

الأب هول: ذهبت أنا ودُوَان إلى حوض القوارب.

دوَان: كنا نسّد الفتحات طوال اليوم.

الأب هول: نعم

(ضاحكا) راند ولف هانت كان سكرانا ، كالعادة.

الأم هول: آه، يا له من راند ولف هانت. هل تذكرين راندي هانت يا آني. كان معك في الجوقة الموسيقية.

آني: آه، نعم، نعم.

اتكأ الفي بكوعه على المائدة ونظر باتجاه الكاميرا.

الفي (مخاطباً الجمهور) لا أستطيع أن أصدق هذه العائلة.

(يحدث أصوات مضغ) أم آني. إنها جميلة حقا. وهم يتكلمون عن سوق المقايضة وحوض القوارب، والسيدة العجوز في مؤخرة المائدة (مشيراً إلى الجدة) كارهة لليهود كلاسيكيا و، أوه، إنهم يبدون بحق أمريكيين كما تعلمين، أصحاء جداً و... وكأنهم لم يتعرضوا للمرض أو أي شيء – ليس فيهم أي شيء يشبه عائلتي.

كما تعلمين، الاثنان مثل الزيت والماء.

تنقسم الشاشة إلى قسمين – إلى اليمين عائلة الفي – والدته، والده، عمته، وعمه – منهمكين يأكلون على مائدة المطبخ المزدحمة.

يأكلون بسرعة ويقاطعون بعضهم البعض بصوت عال. إلى اليسار عائلة هول في غرفة طعامهم. حوار العائلتين يتقاطع، متقابلا.

والد الفي: ليسقط ميتاً! من يحتاج لعمله؟!

والدة الفي: زوجته مصابة بداء السكري!

والد الفي: الـ – السكري؟ هل هذا عذر؟ داء السكري؟

عم الفي: الرجل بلغ الخمسين ومازال لا يعمل عملاً له قيمة.

عمة الفي (تضع المزيد من اللحم على طبق زوجها) هل هذا سبب ليسرق من والده؟

عم الفي: عمّا تتكلمين؟ أنت لا تعرف عما تتكلم.
عمة الفي: نعم أعرف عما أتكلم.
والدة الفي (مقاطعة) جورج، دافع عنه.
عم الفي (مقاطعاً تمتمة والد الفي) ليس موسكوفيتس كان عنده كوروناري.
عمة الفي: لا تقل كذلك.
والدة الفي: نحن نصوم.
الوالدة هول: ثيلما يويندكستر الغبية..... إلى مستشفى قدامى المحاربين.
الأب هول: يا إلهي، إنه الرئيس الجديد لـ الريجيس(١٢).
الأم هول: هذه زوجة جاك. كنا نعمل هذا من الزبيب.
آني: آه، نعم، هذا حقيقي. هل شاهدت المسرحية الجديدة؟
الأم هول: آه، هل تذكرينها يا آني.
آني:نعم، أذكرها.
تبدأ العائلتان بالتحدث لبعضهما البعض ذهاباً وإياباً. الشاشة مازالت مقسومة إلى قسمين.
الأم هول: كيف تخططين لقضاء العطلة يا مسز سينجر؟
الأب هول: سريعا؟
والد الفي: نعم، دون طعام: كما تعلم، يجب أن نكفرّ عن خطايانا.
الأم هول: أية خطايا؟ أنا لا أفهم.
والد الفي: أقول لك الحقيقة، ولا نحن نفهم.
داخلي ـ غرفة نوم دوّان – ليلاً.
دوّان، جالسا في سريره، يشاهد الفي يمر عبر الباب المفتوح.
دوّان: الفي.
الفي (يتجه إلى الداخل) أوه، مرحباً يا دوّان، كيف تسير الأمور؟
دوّان: هذه غرفتي.
الفي (ينظر حوله) أوه، حقا؟ (يتنحنح) شيء رهيب.
دوّان: هل أستطيع الاعتراف بشيء؟
يتنهد الفي ويجلس، متكئا بذراعه على مزينة دوّان. وجه دوّان كبير تضيئه لمبة واحدة.
دوّان: أقول لك هذا لأنك، كفنان، أعتقد أنك ستفهم.
أحيانا عندما أقود السيارة... على الطريق ليلا.... أرى نور فانوسي سيارة يتجهان نحوي، بسرعة. يدفعني شعور مفاجئ لأن أدير المقود بسرعة وأتجه لأصطدم بالسيارة القادمة. أستطيع توقع الانفجار. صوت الزجاج المكسر. الـــ... اللهيب الذي يرتفع من البنزين المتدفق.
الفي: (متجاوبا و متنحنحا) صحيح. تِش، حسنا، على أن – علي أن أذهب الآن يا دوّان لأنه حان وقتي للعودة إلى كوكب الأرض.
ينهض ببطء ويتحرك نحو الباب.
داخلي ـ غرفة جلوس عائلة هول.
يسير الوالد والوالدة هول إلى غرفة الجلوس، تصحبهما آني.
الأم هول: الآن، لا تتركي الأمر يطول، الآن.
آني: كلا.
الأب هول : وزوري العم بيل، عديني.
آني: حسنا، حسنا.
الأم هول: أوه، إنه رائع يا آني.
آني: هل تعتقدين ذلك؟ هل تعتقدين فعلا؟
الأم هول:سوف نأخذهم إلى المطار.
الأب هول: أوه، كلا، دوّان يستطيع ذلك. أنا لم أنه كأسي.
آني: نعم، دوّان سيفعل. سوف أكون جا –
الأم هول: م – ممم.
آني: أملك فقط الوقت لأحضر الـ. أوه –
تسير خارج الغرفة بينما تتبادل الأم هول والأب هول القبل.
خارجي – الطريق – ليلا.
دوّان خلف المقود يحملق إلى الأمام مباشرة. إنها تمطر بشدّة، مسّاحات الزجاج تتحرك بسرعة. أضواء سيارة أخرى تضيء داخل سيارة دوّان، بينما تظهر الكاميرا أولاً دوّان، ثم آني، ثم الفي وهو يحملق مشدوداً إلى الأمام.
خارجي – شارع – نهارا.
تتوقف الكاميرا عند شارع هادئ في نيويورك، بنايات الأحجار البنية. إنه يوم دافئ – يجلس الناس على الأدراج الأمامية، صناديق الشبابيك مزروعة بالنباتات.
تدخل آني إلى الإطار أولا، ثم الفي الذي يسير إلى يمينها. يسيران بسرعة، جنباً إلى جنب، أصواتهما مسموعة قبل أن يدخلا في الإطار.
آني (خارج الشاشة) أنت لحقت بي. أنا لا أصدق ذلك.
الفي (خارج الشاشة) أنا لم ألحق بك.
آني: أنت لحقت بي!
الفي: لماذا؟ لأنني.... كنت ماشياً خطوة خلفك أحدق بك؟ هذا ليس ملاحقة!
آني: حسنا، ما هو تعريفك للملاحقة؟
الفي (لاهثا) الملاحقة شيء مختلف. كنت أتجسس.
آني: هل تدرك إلى أي مدى أنت مصاب بجنون الشك؟
الفي: جنون الشك؟ أنا أنظر إليك: أنت وضعت ذراعيك حول شاب آخر.
آني: هذه أسوأ أنواع جنون الشك.
الفي: نعم – حسنا، لم أبدأ متجسسا. أنا – أنا فكرت أن أفاجئك ياه. آخذك بعد المدرسة.
آني: نعم – حسنا، أنت، أردت أن تبقى العلاقة مرنة، أتذكر ذلك؟ إنها كلماتك.
الفي:أوه، توقفي. ولكنك كنت على علاقة مع أستاذك في الكلية. ذلك الغبي الذي يدرس المادة غيرالمقبولة منطقياً «الأزمة المعاصرة عند الرجل الغربي»!
آني «الباعث الوجودي في الأدب الروسي»! إنك حقاً قريب جداً.
الفي: ما الفرق؟ إنه بمجمله ممارسة عادة سرية عقلية.
آني (تتوقف لحظة) أوه، حسناً، الآن وصلنا إلى موضوع تعرف شيئاً عنه!
الفي (يكمل ما قالته) هاي، لا تلغي كلمة العادة السرية!
آني (تتابع السير بسرعة) نحن لا علاقة بيننا. إنه رجل متزوج..إنه فقط يعتقد أنني إنسانة نظيفة.
الفي (مازال يسير بجانبها) «نظيفة»! اسمعوا هذا – من أنت – ابنة الاثنى عشر عاما؟ هذه إحدى تعبيرات شلالات تشيبوا! «إنه يعتقد أنني نظيفة.»
آني : من يهتم؟ من يهتم ؟

الفي: الخطوة الثانية أن يجدك حادة الذكاء ورائعة، كما تعلمين؟ والخطوة الثانية يضع يده على عجيزتك!
يقف الاثنان في منتصف الطريق.
آني: كنت دائما تشعر بالعداء تجاه دافيد منذ أن ذكرت اسمه!
الفي: دافيد؟ تدعين أستاذك دافيد؟
آني: إنه اسمه.
الفي: حسنا، اسمعي، هذا، اسم توراتي لطيف. أليس كذلك؟ بـ – بما يدعوك هو؟ باتشيبا؟
يسير بعيدا.
آني (تناديه) الفي! الفي! أنت الذي لم تكن تريد أن يكون بيننا التزام. لا تعتقد أنني ذكية بما فيه الكفاية! حصلت هذه المناقشة بيننا في الشهر الماضي، أو أنك لا تذكر ذلك اليوم؟
قطع إلى:
داخلي - مطبخ.
يقف الفي عند الحوض يغسل الأطباق، بينما تقطع الشاشة على المشهد الذي حصلت فيه المناقشة الشهر الماضي. يسمع صوت آني.
آني (خارج الشاشة): أنا في المنزل!
الفي (يستدير): أوه، نعم؟ كيف سارت الأمور؟
آني (تدخل إلى المطبخ وتضع كيساً مليئاً بالبقالة على مائدة المطبخ): أوه، لقد كان...
(ضاحكة) حقاً شيئاً غريباً.
ولكنها امرأة لطيفة جدا.
الفي: حقاً؟
آني: ولم أكن مضطرة للاستلقاء على المقعد، يا الفي، تركتني أجلس. ولذلك فقد أخبرتها
– عن الـ – العائلة وعن مشاعري تجاه الرجال وعن علاقتي بأخي.
الفي: مـ – م
آني: ثم تكلمت عن موضوع الجسد الناشئ عن التفوّق الذكري. هل تعرف شيئاً عن هذا؟
الفي: أنا؟ أنا – أنا أحد الرجال القلائل الذين يعانون من ذلك، لهذا، لهذا.... كما تعلمين.
آني: و – هم
الفي: اسـ – استمري، أنا مهتم بالموضوع.
آني: حسنا، قالت إنني مخطئة جداً حول دوافعي تجاه الزواج، و– والأطفال.
الفي: م – هم.
آني وعندئذ تذكرت عندما كنت طفلة كيف رأيت بشكل عرضي والدي ووالدتي يتبادلان فعل الحب.
الفي: تِش، حـ – حقاً – كل ذلك يحدث في الساعة الأولى؟
آني: م – هم.
الفي: هذا شيء مذهل. أنا – أنا – أنا لقد ذهبت لمدة خمسة عشر عاما، لا أدري، لم أصل إلى... أي شيء كهذا.
آني: أوه، أخبرتها عن حلمي ثم بكيت.
الفي: بكيت؟ لم أبك ولا مرة واحدة. شيء رائع...
آني: تخرج البقالة من الكيس) نعم.
الفي: أنا أنتحب. أنا –أنا –أنا أجلس وأنتحب.

آني:في –في... الــفـــي، في حلمي يحمل فرانك سيناترا مخدتـه ويضـعـهـا عـلـى وجهي
وأنا لا أستطيع التنفس.
الفي: سيناترا؟
آني: نـعـم، وهـو يـحـاول خنقي...
الفي: لماذا؟
آني:.... وأنا أبقى، كما تعلم، إنه –
الفي (يتناول زجاجة من العصير وشيئاً من الكرفس خارج الكيس).
حسنا، حسنا، شيء مؤكد... لأنه هو مغنٍ وأنت مغنية، كما تعلمين، لذلك فالموضوع مثالي. إذاً أنت تحاولين خنق نفسك.
إنها – إنها تعطي المعنى المثالي. أوه، أوه، هذا تحليل مثالي... نوع من بعد النظر.
آني: (تشير بإصبعها إلى الفي): قالت اسمك الفي سنجر.
الفي (يستدير نحو آني): ماذا تعنين؟ أنا؟
آني: نعم، نعم، نعم، أنت. لأنني في الحلم... اكسر نظارات سيناترا.
الفي (يضع يده في فمه): كان لسيناترا نظ – لم تقولي بتاتاً أن سيناترا كان لديه نظارات. إذا ماذا تقولين إنني أنا – أنا أخنقك؟
آني (تدير يدها جزئياً) أوه بحق الله، يا الفي، أنا فعلت... هذا الشيء الرهيب حقاً تجاهه. لأنه عندما كان يغني عندئذ كان يغني بصوت عال جدا، حقيقي.
الفي (مفكرا) تِشْ، ماذا قالت الدكتورة؟
آني (واضعة بعض البقالة جانبا) حسنا، قالت إنه من المحتمل إنه يتوجب عليَّ أن أذهب خمس مرات في الأسبوع. وهل تعرف شيئا؟ لا أعتقد أنني أتضايق بتاتاً من التحليل.
السؤال هو، هل سيغير زوجتي؟
الفي: هل سيغير زوجتك؟
آني: هل ستغيرُ حياتي؟
الفي: نعم، ولكنك قلت. «هل ستغير زوجتي»!
آني: كلا، لم أفعل. (ضاحكة) قلت، «هل ستغير حياتي»، يا الفي.
الفي: قلت، «هل ستغير...» زوجه. هل ستغير...
آني (تصرخ، غاضبة) حياة. قلت، «حياة».
يستدير الفي نحو الكاميرا.
الفي (مخاطباً الجمهور): قالت : «هل ستغير زوجتي.» سمعتم ذلك لأنكم كنتم هناك. لذلك فأنا لست مجنونا.
آني: و، يا الفي... ثم أخبرتها عن اعتقادي بأنك لا تأخذني جدّيا، لأنك لا تعتقد بأنني أملك الذكاء الكافي.
تسير خارج الغرفة.
الفي (يومئ إلى ظهر آني): لماذا تثيرين هذا الموضوع دائما؟ ألانني أشجعك على أن تأخذي مواد تربوية للبالغين؟ أعتقد أن هذا شيء رائع. تقابلين أساتذة رائعين ممتعين.
خارجي - الشارع.

تقف آني أمام باب سيارة تاكسي مفتوح، يقف الفي بجانبها يومئ بحركات بينما يتحرك الناس والسيارات.

الفي: برامج تثقيف البالغين زبالة! وأساتذتها مزيفون.

كيف تستطيعين أن تفعلي ذلك؟

آني: أنت متسرع قليلا. لا يهمني ما تقوله عن دافيد، إنه أستاذ ممتاز!

الفي (مقاطعا): دافيد! دافيد! لا أصدق ذلك!

آني: وماذا تفعل بملاحقتي، على أية حال؟

الفي: أنا ألاحقك ودافيد، إذا فعلت –

آني (مقاطعة إياه) أعتقد إنه علينا أن نقطع هذه العلاقة!

تدخل آني إلى التاكسي، ينحني الفي ويغلق الباب.

الفي: شيء حسن. شيء حسن. شيء رائع!

(يستدير نحو الكاميرا بينما تتابع السيارة سيرها): حسنا، لا أدري ما الخطأ الذي فعلته – (يومئ) أعني، أنا لا أصدق هذا.

هنالك برود جزئي تجاهي! (يتجه نحو امرأة عجوز تسير في الشارع تحمل بقالتها.)

هل هو – هل هو شيء فعلته؟

المرأة في الشارع: ليس شيئاً تفعله. الناس هم كذلك.

الحب يبهت.

تتحرك في الشارع.

الفي (يحك رأسه): الحب يبهت. يا إلهي هذه فكرة تثير الكآبة.

يجب أن أسألك سؤالا.(يوقف عابر سبيل آخر، رجل) لا تذهب أبعد من مكانك. الآن، مع زوجتك في السرير،هـ – هل تحتاج إلى نوع من المهيجات الاصطناعية مثل – مثل المريجوانا؟

الرجل في الشارع: نحن نستعمل بيضة كبيرة هزازة ثم يتابع سيره.

الفي (يتابع السير) بيضة كبيرة هزازة. حسنا، أسأل شخصا مضطربا عقليا، أحصل على هذا النوع من الإجابة. يا إلهي، أنا – أنا، أوه، هنا....

(يتحركان إلى الممر الجانبي نحو شاب وشابة حديثي المظهر ذراعاهما ملتفتان حول بعضهما) أنتما – أنتما تبدوان كزوجين سعيدين حقا.

أوه، أوه.... هل أنتما كذلك.

الشاب: نعم.

الفي: نعم! إذا... إذاً كـ – كـ – كيف تفسران ذلك؟

الشابة:أوه، أنا سطحية جداً وفارغة ولا أملك أية أفكار أو أي شيء ملذ لأقوله.

الشاب: وأنا مثلها تماما.

الفي: فهمت. حسناً هذا شيء ممتع. إذا استطعتما أن تخرجا بشيء،هوه.

الشاب: صحيح.

الشابة: نعم.

الفي: أوه، حسنا، شكراً لكما لمخاطبتكما إياي.

يتابع سيره متجاوزاً بعض المارة الآخرين ويتحرك نحو الشارع.

رجل بوليس يمتطي حصانا يأتي ويقف بجواره. ينظر الفي نحو الحصان، وكأنه يخاطبه.

صوت الفي – خارجي: هل تعلمون، حتى عندما كنت صبياً كنت أقبل على المرأة الخطأ. أعتقد هذه هي مشكلتي. عندما أخذتني والدتي لأشاهد سنوهوايت، الجميع أغرم بها. أما أنا فأغرمت بالملكة الشريرة.

يذوب المشهد في جزء من الرسوم المتحركة، «سنوهوايت والأقزام السبعة».

الملكة الخبيثة التي تشبه آني، تجلس في القصر أمام مرآتها..

الفي، كشخص من الرسوم المتحركة، يجلس بقربها وذراعاه متشابكتان أمامه.

الملكة الشريرة: لم نعد نستمتع بشيء.

الفي، الرسم المتحرك: كيف تستطيعين أن تقولي ذلك؟

الملكة الشريرة: لم لا؟ أنت دائماً تعتمد عليَّ لأطور نفسي.

الفي: الرسم المتحرك: أنت مضطربة ليس إلا. لابد أنك في العادة الشهرية.

الملكة الشريرة: أنا لا عادة شهرية لي. أنا شخصية رسوم متحركة. ألا يحق لي أن أكون مضطربة مرة كل فترة ؟

يدخل روب، كشخصية رسوم متحركة، ويجلس إلى الجانب الآخر من الملكة الشريرة.

روب في شخصيته كرسم متحرك: ماكس، هل يمكن أن تنسى موضوع آني؟

أعرف عدداً من النساء اللواتي تستطيع مواعدتهن.

الفي في شخصيته كرسم متحرك: لا أريد أن أخرج مع أية نساء أخريات.

روب في شخصيته كرسم متحرك: ماكس، لدي امرأة من أجلك. سوف تحبها. إنها مراسلة صحفية.

يسير شخصا الفي وروب كرسوم متحركة متجاوزين الملكة الشريرة ؛ تذوب الشاشة لتتحول إلى داخل حفلة موسيقية. يسمع صوت روب من بعيد من مشهد الرسوم المتحركة، بينما تظهر الشاشة الفي مع المراسلة الصحفية. المكان مزدحم جدا، مليء بالضوضاء، رجال البوليس والمراسلون في كل مكان. يقف الفي ويداه في جيوبه، مراقباً الهياج والفوضى.

صوت روب في شخصيته كرسم متحرك يغني – على المشهد – لفرقة الرولينجستون.

المراسلة: أعتقد أن عدد الناس الذين جاءوا ليشاهدوا المهاريش أكثر من عدد الذين جاءوا لحفلة ديلون – أنا قمت بتغطية حفلة ديلون.... التي أصابتني بالقشعريرة. خاصة عندما غني «تتكلم تماما» كامرأة وتمارس الحب تماماً كامرأة. نعم، تفعل وتتألم تماماً كامرأة. ولكنها تتحطم كفتاة صغيرة.»

(يتحركان باتجاه الممر بينما يرفع أحد الحرس يديه محاولاً إيقافهما) بنفس هذا المستوى فإن أكثر حدث ساحر غطيته كان عيد ميلاد «ميك»..عندما عزفت فرقة الستونز في حديقة مادسيون سكوير.

الفي (ضاحكا) يا رجل، هذا شيء عظيم. هذا فعلا شيء عظيم.

المراسلة: هل استطعت أن تلتقط ديلون؟

الفي (يسعل): أنا؟ كلا، كلا. أنا – أنا لم أستطع أن أقوم بذلك تلك الليـ – فإن حيوان الراكون الخاص بي أصيب بوباء الكبد.

المراسلة: هل لديك راكون؟

الفي (يومئ) تِش، عدد قليل منها.

المراسلة: الكلمة الوحيدة التي تعبّر عن هذا هي ما وراء الإشراق. إنها

فعلاً ما وراء الإشراق.
الفي: يمكن التفكير بكلمة أخرى.
المراسلة: إنه خارق! أعني؟، هذا الرجل هو خارق! له ملايين من المريدين الذين يزحفون من الجانب الآخر للعالم لمجرد أن يلمسوا حاشية ثوبه.
الفي: حقا؟ لابد أن هذه الحاشية واسعة جدا.
المراسلة: أنا روزيكروشية(١٣) شخصياً.
الفي: هل أنت فعلا؟
المراسلة: نعم.
الفي: لا أستطيع التلاؤم مع أي دين يعلن عن نفسه بممارسات شعبية عامة. أنظري - (المهاويش، رجل صغيرالقامة، قصير ومكتنز يسير خارج غرفة الرجال، يحيط به حراس ضخام بينما يقوم رجال البوليس بإرجاع الجموع إلى الخلف) هاك إله يخرج من غرفة الرجال.
المراسلة: إنه ما وراء إشراق لا يصدق! كنت في حفلة موسيقية لفرقة ستونز في التاعونت عندما قتلوا ذلك الشخص، أتذكر؟
الفي: نعم هل كنت أنت؟ كنت - كنت أحضر شيئاً لأليس كوير حيث حملوا ستة أشخاص بسرعة نحو المستشفى مصابين إصابات بالغة.
داخلي - غرفة نوم الفي - ليلاً.
تجلس المراسلة في السرير وفي يدها سيجارة مشتعلة. يستلقي الفي بجانبها، يفرك عينيه ويضع نظارته.
المراسلة (تنظر باتجاهه إلى أسفل) أرجو أن لا تكون قد انزعجت لأنني استغرقت وقتاً طويلاً حتى انتشى.
الفي (متنهدا) أوه، كلا، كلا، لا تكوني... تِشْ لا تكوني ثقيلة الظل. كما تعلمين، متثائباً لقد بدأت - لقد بدأت أستعيد الإحساس في فكي الآن.
المراسلة: أوه، إن ممارسة الحب معك تجربة كفكاوية.
الفي: أوه، تِش، شكراً. هـ - م.
المراسلة: أعني ذلك بقصد المديح.
الفي (يصدر أصواتا): أعتقد - أعتقد أن هناك عبئا كبيراً ملقى على عاتق انتفاضة الجسد، كما تعلمين وذلك لتعويض المساحات الفارغة في الحياة.
المراسلة: من قال ذلك؟
الفي (يحك ذقنه وأكتافه) أوه، آه، لا أدري. ربما قد يكون ليوبولدو ولويب (١٤).
(يقرع جرس التليفون. يلتقطه الفي، ناهضاً قليلاً من السرير، يبدو عليه مظهر الاهتمام وهو يتكلم) مرحبا. أوه، مرحبا... أوه، كلا، ماذا ما الموضوع؟ ماذا - ماذا- ماذا؟ صوتك رهيب.... كلا، ماذا - طبعاً أنا - ماذا هناك- ما نوع الطارئ؟... كلا، حسنا، ابق هناك. ابق هناك، سأحضر فورا. سأحضر فورا. ابق هناك فقط، سأحضر حالاً إلى هناك.
يضع السماعة. مازالت المراسلة تجلس في السرير، متقبلة الموقف.
داخلي - شقة آني هولواي:
آني وقد بدت مضطربة قليلا. تذهب لتفتح الباب عندما قرع الفي
الفي: ماذا - هذا أنا، افتحي.
آني (تفتح الباب) آه.
الفي: هل أنت بخير؟ ما المشكلة؟ (ينظران إلى بعضهما البعض، آني تتنهد) هل أنت بخير؟ ماذا -
آني: هناك عنكبوت في الحمام.
الفي: (منفعلا) ماذا؟
آني: هنالك عنكبوت أسود كبير في الحمام.
الفي: ألهذا استدعيتني في الثالثة صباحا، لأن هنالك عنكبوتاً في الحمام؟
آني: يا إلهي، أعني، أنت تعرف علاقتي بالحشرات.
الفي (مقاطعا، متنهدا) أووه.
آني: لا أستطيع النوم وهنالك كائن حي يزحف في الحمام.
الفي: اقتليه! امسكي - ما بالك؟ أليس لديك في المنزل علبة قاتل الحشرات؟
آني (تهز رأسها) كلا.
الفي، المشمئز، يأخذ في التلويح بيديه ويبدأ التحرك نحو غرفة الجلوس.
الفي (متنهدا) قلت لك ألف مرة يجب أن تقتني، أوه، الكثير من دواء رش الحشرات. لن تعرفي ما الذي سيزحف نحوك.
آني (تتبعه) أعرف، أعرف، وعلبة إسعافات أولية وطفاية حريق.
الفي: يا إلهي. حسنا، أعطني مجلة. أنا - لأنني متعب قليلاً.
(بينما تذهب آني لتحضر مجلة والفي لا يزال يتكلم، يلقي نظرة على الشقة.
يلاحظ وجود كتاب صغير على الدولاب فيلتقطه.) تعلمين، أنت أنت تسخرين مع - بي، تهزئين مني، ولكنني مستعد لأي شيء.
حالة طوارئ، موجة طوفان، هزة أرضية.هيي، ما هذا؟
ماذا؟ هل ذهبت لحضور حفلة موسيقى الروك؟
آني: نعم.
الفي: آه، نعم، حقاً؟ حقاً؟ كيف - كيف وجدها؟ هل كانت - هل كانت،أعني، هل أعجبتك.... هل كانت ثقيلة؟ هل وصلت إلى قمة الثقل؟ أم هل كانت، أوه...
آني: كانت فعلاً عظيمة!
الفي (يضع إصبعه في الكتاب) أوه، شخص ممتاز. متى - حسنا، لدي فكرة رائعة. لماذا لا تأتين بالشخص الذي رافقك لحفلة الروك الموسيقية، سوف نستدعيه فيأتي ويقتل العنكبوت.هل تعلمين، إنها - يرمي الكتاب على الدولاب.
آني: أنا استدعيتك أنت ؛ هل تريد أن تساعدني... أم لا؟ هـ -هـ؟ هنا. تناوله مجلة.
الفي (ينظر إلى المجلة) ما هذه؟ من أنت، منذ متى تقرئين «ناشونال ريفيو»؟ الام تتحولين؟

آني: (تتجه نحو كرسي قريب لتحضر لباناً من محفظتها) حسناء أحب أن أحصل على مختلف وجهات النظر.
الفي: شيء رائع. إذا لماذا لا تأتين بـ ويليام- نـ بوكلي ليقتل العنكبوت؟
آني (تستدير لتواجهه) الفي أنت عدائي قليلا، أنت تعرف ذلك؟
ليس ذلك فقط، تبدو نحيلاً تعباً.
تضع قطعة من اللبان في فمها.
الفي : حسنا، كنت في الـ - الساعة الثالثة صباحا. أنت، أوه أنت أخرجتني من سريري. جئت راكضاً إلى هنا، لم أتمكن من أخذ سيارة تاكسي. قلت إنها حالة طارئة، ودون أن أدري قفزت فوق الدرج.
يا للجحيم - لقد كنت أكثر جاذبية عندما بدأ المساء. انظري، أوه، أخبريني - ماذا فعلت - هل أنت تخرجين مع نجم الروك أندرول، اليميني؟ هل هذا معقول؟
آني (تجلس على ذراع كرسي وتنظر إلى أعلى باتجاه الفي) هل ترغب في كأس من الشوكولاتة باللبن؟
الفي: هاي، هل أنا ابنك؟ ماذا تعنين؟ أنا- أنا ظهرت في التليفزيون..
آني: (تمسك صدره بيدها) حصلت على الشوكولاتة الجيدة، يا الفي.
الفي: حقا، أين العنكبوت؟
آني: إنه حقاً رائع. إنه في الحمام.
الفي: هل هو في الحمام؟
آني (تنهض من كرسيها) هاي، لا تدوسه، وبعد أن يموت،إرمه في دورة المياه، موافق؟ وارم عليه الماء مرتين أو أكثر.
الفي (يتحرك بالممشى باتجاه الحمام) عزيزتي، عزيزتي، كنت أقتل العناكب منذ أن كنت في الثلاثين من العمر، واضح؟
آني (مضطربة، ويداها على رقبتها) أوه. ماذا؟
الفي (عائداً إلى غرفة الجلوس) عنكبوت كبير جدا.
آني: نعم؟
الفي: اثنان.... نعم. كثير. كثير من المتاعب. هنالك اثنان منهم.
يأخذ الفي بالسير إلى القاعة تتبعه آني.
آني: اثنان؟
الفي (يفتح باب خزانة) نعم. لم أعتقد أنه كبير إلى هذا الحد، ولكنه عنكبوت ضخم. هل لديك مقشة أو شيء مشابه-
آني: أوه، لقد تركتها في منزلك.
الفي (مقاطعا) - مجرفة ثلج أو أي شيء أو شيء ما.
آني (مقاطعة) أعتقد أنني تركتها هناك، أنا آسفة.
يفتح الفي الخزانة ويأخذ منها مضرب التنس المغطى.
الفي (يحمل المضرب) حسنا، دعيني آخذ هذا.
آني: حسنا، ماذا ستفعل.... ماذا ستفعل به -
الفي: حبيبتي، هنالك عنكبوت في حمامك بحجم سيارة بويك. يسير نحو الحمام،آني تنظر خلفه.
آني: حسنا، موافقة. أووه.
يقف الفي في منتصف الحمام، وبإحدى يديه مضرب التنس وباليد الأخرى مجلة ملفوفة. ينظر إلى أعلى نحو الرف فوق البلاعة ويأخذ وعاء صغيرا. يحمله، يصرخ بعيداً عن الشاشة لآني.
الفي: هاي، ما هذا؟ عندك صابون أسود؟
آني (خارج الشاشة) إنه من أجل بشرتي.
الفي: ماذا -هل أنت مشتركة بعرض مينسترال(١٥)؟ غريب. (يستدير الفي ويبدأ بتحريك المضرب على الرف، فيوقع أدوات ويكسر زجاجا) لا تخافي!
(يتابع تحريك المضرب في مختلف أرجاء الحمام. أخيراً يخرج من الغرفة ويداه ملتصقتان بجسده - يسير نحو الغرفة الثانية حيث تجلس آني في إحدى زوايا سريرها متكئة على الحائط) لقد فعلتها! قتلتهما معا - ماذا - ما هو الموضوع؟ ما بال -
(آني تشهق، يدها فوق وجهها).
ما الذي يحزنك. أنت - ماذا أردتني أن أفعل؟ ألتقطهما و أعيد تأهيلهما؟
آني: (تشهق وتأخذ ذراع الفي) أوه، لا تذهب، ممكن؟ أرجوك.
الفي (يجلس بجانبها) ماذا تعنين، لا تذهب. ما ماذا - ما ماذا - ماذا هناك؟ ماذا تتوقعين - النمل الأبيض؟ ماذا في الأمر؟
آني (تشهق): أوه، أه، لا أدري. أنا مشتاقة إليك. تِش.
تضرب بقبضتها السرير. وكردة فعل لذلك يضع الفي ذراعه حول كتفها ويتكئ إلى الخلف على الحائط.
الفي: أوه، يا إلهي، حقا؟
آني: (تتكئ على كتفه) آه، نعم. آه (يتبادلان القبل) آه! الفي؟
الفي: ماذا؟
أخذ يلمس وجهها برفق بينما أخذت هي تمسح الدمع عن وجهها.
آني: هل كان هنالك أحد في غرفتك عندما اتصلت بك؟
الفي: مـ-مـ- ماذا تعنين؟
آني: أعني هل كان هنالك شخص آخر - أعتقد أنني سمعت صوتا.
الفي: أوه، كان الراديو مفتوحا.
آني: حقا؟
الفي : أنا آسف. كان التليفزيون مفتوحا... كان التليفزيون.
آني: نعم.
يشدها الفي إليه ويتبادلان القبل.
داخلي - سرير الفي.
الفي مستلق على السرير بجانب آني التي تتكئ على مرفقها تنظر إليه. يأخذ في حك ذراعيها فتبتسم له.
آني: يا الفي، دعنا لا نفترق مرة ثانية. لا أريد أن أكون بعيدة عنك.
الفي: أوه، كلا، كلا، أعتقد أننا نحن الاثنين ناضجان بصورة كافية لنقوم بشيء كهذا.
آني : سكننا معا لم يكن شيئاً سيئا، هل كان كذلك؟
الفي: إنه مناسب لي، لقد كان رائعا. هل تعلمين؟ أفضل من أي من زيجاتي السابقة. أنظري، لأن... لأن هنالك شيئاً مختلفاً فيك. لا أعرف ما هو ولكنه شيء عظيم.
آني (تضحك ضحكة مكبوتة): هل تعلم أعتقد لو أنك أفسحت المجال لي، ربما سوف أساعدك لتحصل على مزيد من السرور، كما تعلم؟ أعني، أعلم أن هذا شيء صعب و.... نعم.
الفي: لا أدري.
آني: الفي ، ما رأيك.... ماذا لو ذهبنا بعيداً نهاية هذا الأسبوع، وباستطاعتنا -
الفي: تِش، لما لا نأتي... لما لا نأتي بروب، ونسوق سيارتنا نحن الثلاثة إلى بروكلين، كما تعلمين، ونريك منطقتنا القديمة.

آني: حسنا، حسنا، حسنا.
الفي: سوف يسعدك ذلك. ألا تعتقدين –
آني: طبعا.
يرفع الفي رأسه ويتبادلان القبل.
خارجي - طريق سريع.
آني وراء المقود في سيارتها الفولسفاكن، روب يجلس بجوارها.
الفي يجلس في المقعد الخلفي منحنياً إلى الأمام بحيث يضع رأسه بينهما.
إنهم يتجهون على الطريق السريع.
آني: – أنا يا إلهي، إنه يوم رائع!
الفي (مقاطعا) هاي، هل تستطيعين مراقبة الطريق؟ مراقبة الـ....
روب (مقاطعا) نعم، راقبي الطريق!
الفي: سوف تصدمين السيارة برمتها.
آني (ضاحكة):هاي، هل تعرف، أنا لم أزر بروكلن في حياتي.
روب: لن أستطيع الانتظار لأرى الحي القديم.
الفي: نعم، سوف يكون الحي عظيما.
روب: نستطيع أن نريها باحة المدرسة.
الفي: صحيح. أنا كنت رياضياً عظيما. أخبرها، يا ماكس، كنت الأفضل، كنت كل ساحة المدرسة.
روب: فعلا، أتذكر.
(تضحك آني) كان هو ساحة المدرسة. لقد ألقوا له بالكرة مرة، حاول أن يربت عليها مرارا.
الفي: نعم، حسنا، كنت كثيراً ما أفقد نظارتي.
خارجي - مدينة ملاهي.
يتحرك الفي وآني وروب نحو منزلق السيارات على الشاشة.
المنطقة مهجورة. يسمع صوت طيور النورس.
الفي: أوه، انظروا، انظروا، ها هو ذا.... إنه.... إنه منزلي القديم. هنا كنت أسكن.
آني (ضاحكة) البقرة المقدسة!
روب: إنك محظوظ، يا ماكس – المكان الذي كنت أسكنه تحول الآن إلى دكان للأدوات الإباحية.
تضحك آني.
الفي: أحمل ذكريات جيدة جداً هناك.
روب: أي نوع من الذكريات الجيدة، يا ماكس؟
والدتك ووالدك كانا يتشاجران طوال الوقت.
الفي: نعم ودائماً حول أتفه الأمور.
عودة إلى الوراء - داخلي. منزل الفي.
يجلس والد الفي في كرسيه. والدته تلمع أحد الأبواب بينما يستلقي الفي على الأرض يلعب. آني والشاب الفي وروب يسيرون بهدوء إلى المشهد ليراقبوا.
والد الفي: هل طردت عاملة التنظيف؟
والدة الفي: كانت تسرق.
والد الفي: ولكنها ملونة.
والدة الفي: وماذا في ذلك؟
والد الفي: لأن الملونين مشاكلهم تكفيهم.
والدة الفي: كانت تبحث في محفظتي.
والد الفي: إنهم مضطهدون بما فيه الكفاية.
والدة الفي: من الذي يضطهدها؟ لقد سرقت!
ينهض والد الفي ويأتي بقبعته القاسية – يجلس وظهره منحني ويبدأ في تلميعها.
والد الفي: حسناً – إذاً باستطاعتنا تعويض ذلك.
والدة الفي: كيف يمكننا أن نعوض ذلك؟ بمعاشك هذا؟ ماذا إذا سرقت أكثر من ذلك؟
والد الفي: إنها امرأة ملونة من هار- لم! لا تملك مالا! من حقها أن تسرقنا!
على أي حال، من ستسرق إن لم تسرقنا نحن؟
الفي الشاب (يصرخ إلى داخل المشهد) أنتما الاثنان مجانين!
روب: لا يستطيعون سماعك، يا ماكس.
والدة الفي: ليو.... أنا تزوجت مجنونا!
روب (مشيرا) هاي، ماكس! من هذا؟
بينما يشاهد الثلاثة أصدقاء غرفة جلوس الفي القديمة، يتغير المشهد فجأة – جماعة ضخمة تقف حول الغرفة، تضحك، تأكل، تتحدث وتهتز تبعاً لدوران منزلق السيارات المتحرك.
الفي: إن – إن – إنها حفلة الترحيب بالعودة التي أقيمت في العام ألف وتسعمائة وأربعين
لابن عمي هيربي.
الفي الشاب (مشيرا) انظر، انظر، هنالك – هنالك ذلك الشخص هناك، هذا جوى نيكولس، كان –
(يقف الفي الشاب بجوار جوى نيكولس، الذي يجلس في أحد الكراسي الهزازة يبتسمان لبعضهما، الناس والضوضاء حولهما) والد صديقي.
كان دائماً يزعجني عندما كنت صبيا.
جوى: جوي نيكولس. (ضاحكا) انظر. نيكولس. أنظر، نيكولس!
(يُري جوي الفي الشاب أزرار قميصه ودبوس ربطة عنقه المصنوعين من النيكل، بينما يقف الفي ويداه على وركيه غير مهتم. يصفع جوي عندئذ جبهته بيده ويصفع نيكلس على جبهته) هل ترى، نيكلس! تستطيع دائما أن تتذكر اسمي، مجرد أن تتذكر جوي السنتات الخمس.
(ضاحكا) ذاك أنا. جوي السنتات الخمس!
يمسك جويي بأصابعه خد الفي ويقرصه.
الفي الصغير (يستدير مبتعدا) يا لك من غبي!
مجموعة من النساء يقفن قرب البوفيه يأكلن ويستمعن لوالدة الفي وشقيقتها، تيسي، وصبية أخرى، بينما يراقبون الأصدقاء الثلاثة.
والدة الفي: كنت دائماً الشقيقة المتوازنة. ولكن تيسى كانت دائماً ذات الشخصية القوية. عندما كانت شابة كان الجميع يريد الزواج منها.
تمسك كتف تيسي تأخذ تيسي بالضحك.
الفي الشاب (مشيراً إلى روب) هل أنت مقتنع بهذا، يا ماكس؟ تيسي موسكوميتس كانت شخصيتها قوية. إنها حياة الجيتو، لا شك في ذلك.
والدة الفي (مخاطبة الفتاة الشابة). كانت في يوم من الأيام جميلة جدا.
تيسي تخفض رأسها مشيرة بـ «نعم».
روب: تيسى، يقولون إنك الشقيقة ذات الشخصية القوية.
تيسي (مخاطبة الفتاة الشابة) كنت جميلة جدا.
روب: أوه، كيف خرجت هذه الشخصية القوية إلى الوجود؟

تيسي (تقرص خد الفتاة الشابة) كنت جذابة جدا.
روب: رجال كثيرون كانوا مهتمين بك؟
تيسي (مخاطبة الفتاة الشابة): أوه، كنت راقصة مليئة بالحيوية.
تدور تيسي إلى الخلف وإلى الأمام مقلدة الراقصة بينما تتكئ آني والشاب الفي على بعضهما ضاحكين.
روب (يضحك) هذا شيء يصعب تصديقه.

خارجي ـ الشارع.

يسير الفي وآني مسروورن فى الشارع ؛ ذراع الفي ملتفة حول آني.
يسير الناس بمحاذاتهم فى الشارع وهما يتحركان باتجاه عمارة الشقق التي يقطنون بها.
آني: حسنا، لقد أمضيت يوماً جيداً فعلا، هل تعلم ذلك؟ كان يوما حلواً حقاً قضيت خلاله عيد ميلادي.
الفي: آه؟ أوه، حسنا، إن عيد ميلادك ليس قبل الغد، يا عزيزتي، أكره أن أقول لك ذلك.
آني: نعم، ولكنه قريب جدا.
الفي: نعم، ولكن لا هدايا إلا بعد منتصف الليل.
آني (ضاحكة): أوه، اللعنة.

داخلي ـ شقة.

تجلس آني والفي على الأريكة. تفتح آني إحدى الهدايا بينما الفي يراقب.
آني (تصدر أصواتا) هذه – (تصدر أصواتا) هوه؟
تخرج ثيابا داخلية رقيقة سوداء من العلبة.
الفي: عيد ميلاد سعيد.
آني: ما هذا؟ هل هذه.... هدية؟ (ضاحكة) هل تمزح؟
الفي: نعم، هاي، لماذا لا تجربينها؟
آني: أوه، نعم، أوه.... هـ – هـ – هذه الهدية أكثر لك أنت، نعم، ولكنها –
الفي: جربيها... سوف تضيف سنوات لحياتنا الجنسية.
آني (تنظر إلى أعلى نحو الفي وتضحك): أوه هوه. نعم. إنسها.
ينحني الفي ويناولها علبة أخرى بينما تضع الملابس الداخلية جانباً.
الفي: هذه هدية حقيقية.
آني (تفتح الهدية): ماذا.. هوه؟
الفي: انظري إليها.
آني: أوه، نعم؟ ما هذه، على أي حال؟ (متابعة) دعني أرى. حسناً، دعنا... أوووه، يا إلهي! (تتناول ساعة من العلبة) أوه، كنت تعرف أنني بحاجة لهذه... (ضاحكة)
يا إلهي، شيء رائع، يا إلهي!
الفي (يحدث أصواتا) نعم، أعرف. فقط – فقط ضعي الساعة، و– و... ذلك الشيء ولسوف نفعل فقط...
آني (ضاحكة) أوه يا يا إلهي! (تحدث أصواتاً)
الفي يقبل آني.

داخلي– ناد ليلي.

تقف آني في بؤرة الضوء على خشبة المسرح أمام الميكروفون.
تنظر إلى أسفل وتغني «يبدو كالأيام الخوالي»، يهلل الجمهور بصوت عال بينما يخفت صوت الموسيقى تدريجيا.
آني (ضاحكة) شكراً لكم.

يجلس الفي إلى البار، يصفق ويحدق في آني وهي تسير نحوه وتجلس.
صوت الهمسات المنخفض في النادي الليلي يحيط بهما.
الفي (متجاوبا) كنت – كنت مثيرة أعني، أنا – أنت تعلمين، أنا –أنا قلت لك إذا ما استمريت في ذلك، سوف تصبحين عظيمة، و– و، أنت تعلمين، أنا – أنا – أنت – أنت كنت مثيرة.
آني (تنظر إلى الفي، مبتسمة)
نعم، حسنا، لدينا، أعني، كان جمهور رائع، أعني، كما تعلم، هذا يجعل الأمور سهلة بالنسبة لي، لأنني أستطيع أن أكون... هوه؟
توني، أحد نجوم التسجيلات المشهورين، يشق طريقه بين الجموع، ويتحرك باتجاه الفي وآني. تتبعه حاشية من المعجبين الذين يرافقونه إلى أن يصل إلى مائدتهم.
توني: عفوا.
يصافح آني مبتسما.
آني: أوه.
توني: مرحبا، أنا – أنا توني لا يسى.
آني: حسنا، مرحبا!
توني: أوه، أردنا أن نتوقف ونقول لك إننا استمتعنا بأدائك.
آني (ضاحكة) أوه، نعم، حقا، أوه!
توني: أعتقد أنه.... موسيقي جدا،ولقد أحببته كثيرا.
آني:أوه، رأي دقيق... أوه، هذا شيء لطيف، يا الله، شكراً جزيلا.
توني: هل أنت... هل أنت قمت بالتسجيل؟ أو أنك ترغبين – هل أنت تعملين مع أي اسم الآن؟
آني (ضاحكة): كلا، كلا، كلا، كلا بتاتاً.
توني: أوه، حسنا، أود أن أتكلم معك حول هذا في إحدى المرات، إذا ما أتيحت لك فرصة.
ينظر الفي الجالس إلى الجهة الأخرى، منفعلا.
آني: أوه، حول ماذا؟
توني:... إذا ما كان بالإمكان التعاون فيما بيننا.
آني (تنظر للمرة الأولى نحو الفي) حسنا، هاي، هذا، هذا شيء لطيف. أوه. أوه، اسمع، هذا، أوه، الفي سينجر. هل تعرف الفي؟ أو... و.... أو.... توني لاسي.
توني: كلا، لا – لا أعرفه، ولكنني أعرف عملك أنا من المعجبين بك.
يقترب توني ويصافح الفي. جمهور النادي الليلي يحيط بهم بأحاديثه الخافتة ودخان سجائره.
الفي: شكراً جزيلاً لك. إنه لمن دواعي سروري.
توني: (يستدير ليعرفهم بحاشيته): هذا، أوه، شون، و، أوه... بوب وبترونيا.
آني: مرحبا.
الحاشية: مرحبا.
آني (ضاحكة) مرحبا، مرحبا، بوب...
توني: أوه.... نحن عائدون إلى «البيار» نحن مقيمون في فندق «البيار»... وسوف نقابل هناك جاك وأنجيليكا، ونتناول شرابا ، و... إذا أردت المجيء، فيسعدنا حضورك.
آني: نعم.
توني: وباستطاعتنا أن نجلس ونتكلم... لا شيء. أوه، ليس شيئاً مهما، إنه فقط نوع من الاسترخاء، حاولي أن تكوني مرحة جدا.

آني وتوني وحاشيته يستديرون لينظروا إلى الفي.
الفي (أصابعه في فمه، منفعلا): تذكري، كان لدينا هذا الشيء.
آني: أي شيء؟
الفي (يحدق في آني ويتنحنح): ألا تذكرين نحن – نحن – نحن ناقشنا ذلك الشيء
أننا كنا–
آني (مقاطعة): شيء؟
الفي (مقاطعا): نعم، كان لدينا، أوه...
آني (تنظر إلى الفي، متجاوبة): أوه، الشيء! أوه، الشيء...
(ضاحكة)... نعم... نعم.
تستدير آني، تنظر إلى توني وهو يبتسم ويومئ بيديه.
توني: أوه، حسنا، أنا – إذا لم يكن الأمر مناسبا، إيه لا نستطيع أن نقوم به الآن.. هذا مقبول، أيضا. سـ – سـ – سوف نفعل في مرة ثانية.
آني: هـاي –
توني: ربما إذا كنت على الشاطئ، سوف نتلاقى و... ونجتمع هناك.
يصافح آني.
آني (منفعلة) أوه.
توني: كانت جلسة رائعة.
آني: أوه، يا إلهي.
توني (مبتسما) لقد سررت بها فعلا. (ينظر نحو الفي) سررت بلقائك.
تصبحين على خير.
الحاشية: مع السلامة – مع السلامة.
آني : سررت برؤيتكم... مع السلامة. نعم. مع السلامة. تستدير وتنظر نحو الفي.
الفي (مجيبا) ماذا في الأمر... أنت... حسناً، ماذا في الأمر، تريدين الذهاب إلى تلك الحفلة؟
آني (تنظر نحو أسفل إلى يديها ثم إلى أعلى نحو الفي): لا أعرف، ظننت أنها ستكون نوعا من المرح، تعرف ما أعني، سيكون لطيفاً مقابلة أناس جدد.
الفي (متنهدا): إنني فقط لست... كما تعلمين، لا أعتقد أنني أستحمل مساءً مرحاً – لأنني أنا – أنا لا أتجاوب جيداً مع المرح، تعلمين ما أعني، أنا – أنا أميل إلى – إذا وصلت إلى درجة مرح متناهية، فسا – فسأنضج ثم أتعفن. كما تعلمين، إنها ليست جيدة، لـ؟... (يحدث أصواتاً).
آني: حسنا، حسنا، لا تريد الذهاب إلى الحفلة، إذاً أوه، ماذا تريد أن تفعل؟
داخلي - صالة عرض سينمائية.
يعرض على الشاشة بداية فيلم «الأسى والشفقة». شارع مليء بالسيارات المسرعة الهاربة، وقد ثبّت على سقفها وفي المقاعد الخلفية مقتنيات مختلفة. تظهر العناوين:
«مثيرو الحرب اليهود والأثرياء والمتنفذون الباريسيون حاولوا الهرب بذهبهم ومجوهراتهم» بينما يحاول الراوي الشرح باللغة الألمانية.
تنقسم الشاشة! آني وطبيبتها النفسية إلى اليسار، والفي وطبيبه النفسي إلى اليمين. آني، تتكلم، جالسة في كرسيها المزين بالأبيض وكذلك تفعل طبيبتها – العيادة حديثة الطراز جدا: قليلة الأثاث، الأبيض والكرومي. يخاطب الفي طبيبه النفسي، مستلقياً على أريكة عميقة من الجلد، يجلس الطبيب بعيدا عنه. هذه العيادة تبدو أميل لأن تكون وكراً باليا: صناديق كتب متدفقة، خشب داكن. الحوار منفصل في كل من الشاشتين، رغم أن الحديث لا يلتزم انتظام الدور.
آني (مخاطبة طبيبتها): ذلك النهار في بروكلين كان اليوم الأخير الذي أذكر أنني حصلت حقاً على وقت ممتع.
الفي (مخاطباً طبيبه): حسنا، لم نعد نحظى بأي قدر من الضحك بعد الآن، هذا هو المشكل.
آني: حسنا، كنت مزاجية وغير مكتفية.
طبيب الفي النفسي: كم عدد المرات التي تمارسان فيها الحب؟
طبيبة آني النفسية: هل تمارسان الحب باستمرار؟
الفي: بالكاد يحصل ذلك. ربما ثلاث مرات في الأسبوع.
آني: باستمرار: نحو ثلاث مرات في الأسبوع كما حصل ليلة البارحة، الفي أراد أن يمارس الحب.
الفي: لم ترض أن تنام معي ليلة البارحة، كما تعلمين،أنه –
آني: و... لا أدري... أعني منذ ستة أشهر كنت – كنت أستطيع أن أفعل ذلك – كان ممكناً أن أفعل ذلك، لمجرد أن أسعده.
الفي: أعني... حاولت كل الطرق، كما تعلمين، أنا –أنا– أنا وضعت موسيقى ناعمة
ولمـ – لمـ – لمبتي الحمراء، و...
آني: ولكن الأمر هو – أعني، منذ مناقشاتنا هنا، أشعر أن لي الحق أن أحافظ على مشاعري. أعتقد أنك كنت ستسرين لأنني... أوه، أوه، أنا حقاً دافعت عن نفسي.
الفي: الشيء الذي لا يصدق، أنني أسدد تكاليف جلسات التحليل الخاصة بها، وهي تتقدم نحو الشفاء بينما أنا عرضة للابتزاز.
آني: أنا لا أدري، مع ذلك، أشعر بالذنب لأن الفي هو الذي يدفع تكاليف هذه الجلسات، لذلك، كما تعلمين، أشعر بالذنب إذا لم أذهب معه إلى السرير. ولكنني إن فعلت، فكأنني أذهب عكس حقيقة مشاعري. لا أدري أنا – أنا لا أستطيع أن أفوز.
الفي: (بالتزامن مع آني): هل تعلمون... أصبح الأمر مكلفا.. محللي النفسي.. مقابل محللها النفسي. إنها تتقدم بينما أنا لا أفعل. تقدمها يهزم تقدمي.
آني (بالتزامن مع الفي): أحيانا أعتقد – أحيانا أعتقد أنني من الأفضل أن أعيش مع امرأة
قطع الى:

داخلي - شقة.

الفي وآني يجلسان بالقرب من بعضهما على الأريكة في شقة بعض الأصدقاء. أصدقاؤهم، ثنائي آخر، يقفان خلف الأريكة في الخلفية. في غمرة إثارتهم يتكلمون تقريباً دفعة واحدة.

المرأة الصديقة: واو، أنا لا أصدقها... تريدون أن تقولوا.. لي أنكم لم تشموا في حياتكم؟

آني : حسنا، كنت دائماً أريد المحاولة، كما تعلمين، ولكن، أوه، الفي، أوه...

إنه لا يحبها بتاتا.

الفي: هاي، لا تضعي اللوم علي. تعرفين ما السبب، لا أريد أن أضع ذرة من البودرة البيضاء في أنفي لأن الغشاء الأنفي...

يأخذ الجميع في الكلام دفعة واحدة.

آني: الفي. أنت لا تحب بتاتاً أن تجرب شيئاً جديدا.

الفي (يعد على أصابعه) كيف تقولين ذلك؟ أعني،

(يحدث أصواتا) من الذي قال أنا -أنا -أنا - أنا قلت إنك أنت وأنا وتلك الفتاة زميلتك في صف التمثيل يجب أن نكون معاً نحن الثلاثة.

آني: (منفعلة) هذا شيء مرضي!

الفي: نعم، أعرف أنه مرضي، ولكنه جديد. تعلمين، لم تقولي إنه لا يمكن أن يكون مرضيا.

تضحك آني، وتثرثر.

المرأة الصديقة: تعال فقط يا الفي.

(يجلس الأربعة على الأريكة. الرجل الصديق يبدأ في تجهيز صفوف البودرة، ينظر الفي وآني إلى بعضهما البعض منفعلين) أسدِ لجسدك خدمة. جرّبه، تعال.

الفي: أوه، نعم؟

آني: نعم. تعال. سيكون متعة لك.

الفي: (يتحرك إلى الأمام على الأريكة): أوه، أنا متأكد إنه شيء مبهج،لأن الأنكا(١٦) كانوا يفعلون ذلك، كما تعلمين، و - وهم - هم هم كانوا مليون ضحكة.

آني (ضاحكة): الفي، تعال كي نخوض التجربة. أعني، تريد أن تكتب،لم لا؟

الرجل الصديق: هذا نوع عظيم، يا الفي. أحد أصدقائي جاء به من كاليفورنيا.

آني: أوه، هل تعلمان شيئاً - لم أخبركما أننا ذاهبان إلى كاليفورنيا الأسبوع القادم.

الفتاة: أوه، حقا؟

آني: نعم...

الفي:.... أنا متحمس. كما تعلمين، أوه... أوه، اتبعت نصيحة وكيلي وبعت كل شيء، ولسوف أظهر في التليفزيون.

آني (مقاطعة إياه): كلا، كلا، كلا هذا ليس هو الموضوع بتاتا. الفي سيقوم بتقديم جائزة على شاشة التليفزيون. يا رجل، إنه يتكلم وكأنه يسيء إلى موضوع أخلاقي بجلوسه هنا.

الفتاة: أنت تمزحين؟

الفي: شيء زائف، وعلينا أن نغادر نيويورك خلال أسبوع الميلاد، وهذا أمر يقتلني.

الرجل (مقاطعا) الفي، اسمع، عندما تكون في كاليفورنيا، هل باستطاعتك الحصول على بعض البودرة من أجلي؟

تضحك آني.

الفي (فوق ضحكات آني): طبعاً، طبعا، سوف يسعدني ذلك.

س - سوف أضعها في كعب مفرّغ في جزمتي، كما تعلم.

(يلتقط الفي كيس البودرة الصغير الذهبي المفتوح الذي وضعه الرجل على طاولة القهوة وينظر إليه، متفاعلا)

ك - ك - كم ثمن هذا النوع؟

الرجل: ألفي دولار للأونص.

آني: يا إلهي.

الفي: حقا؟ ما هي صفاته وتأثيره؟ لأنني لم...

يضع إصبعه في المسحوق، يشمّه ثم يعطس. يتناثر المسحوق في كافة أرجاء الحجرة، بينما يصدر الرجل والمرأة وآني ردة فعل صامتة.

قطع إلى:

كاليفورنيا - شارع بيفرلي هيلز - نهارا.

إنه يوم دافئ جميل. روب، آني والفي في سيارة روب القلابة يتحركون أمام المنازل الواسعة وأشجار النخيل. ضوء الشمس ينعكس على السيارة. آني، متحمسة، تستوعب المكان برمته. الأصوات في الخلفية ترنم ترانيم الميلاد.

الأصوات (تغني): نتمنى لك ميلاداً سعيداً

نتمنى لك ميلاداً سعيداً

نتمنى لك ميلاداً سعيداً

وسنة جديدة سعيدة

روب (فوق الغناء): لم أكن في حياتي مسترخياً كما أنا الآن منذ أن انتقلت إلى هنا، يا ماكس. أريدك أن تشاهد منزلي.

أنا أسكن بجانب هوج هافنر، يا ماكس. يسمح لي باستعمال الجاكوزي.

والنساء، يا ماكس، إنهن مثل نساء مجلة بلاي بوي، ولكنهن يستطعن أن يحركن أذرعهن وسيقانهن.

آني (ضاحكة) تعلمون، لا أستطيع التغلب على ذلك إنها حقاً بيفرلي هيلز.

أصوات (تغني) نتمنى لك ميلاداً سعيداً وسنة جديدة سعيدة.

الفي: نعم، المعمار حقاً ثابت، أليس كذلك؟ فرنسي بجانب الـ -

الأصوات (تغني فوق الحوار)

شجيرة الميلاد

شجيرة الميلاد

كم أنت زاهية وخضراء

خاصتنا....

الفي: الأسباني، وبجانب التيو دورب، الياباني.

آني: يا إلهي كم هي منطقة نظيفة.

الفي: سبب ذلك أنهم لا يرمون زبالتهم. يحولونها إلى برامج تليفزيونية.

روب: أو، على مهلك، يا ماكس. اعطنا استراحة، هل يمكنك ذلك؟ إنه عيد الميلاد.

تبدأ آني في التقاط صور للمشهد.

الفي: هل تصدق أن هذا هو الميلاد هنا؟

الأصوات: شجيرة الميلاد
شجيرة الميلاد.....

يمرون بمنزل كبير حوله مرج ممتد. على هذا المرج يجلس سانتا كلوز بحجم طبيعي وأمامه زحافة وغزال. تتابع الأصوات الغناء بترانيم الميلاد : آني تتابع التقاط الصور.

آني : هل تعلمون، كانت تثلج – كانت تثلج والدنيا رمادية حقاً في نيويورك البارحة

روب: هل تمزحين؟

الفي: صحيح – حسنا، سانتاكلوز سوف يصاب بضربة شمس.

روب: ماكس، ليس هنالك جريمة، ليس هنالك قتل وسلب.

الفي: ليس هنالك جريمة اقتصادية، كما تعلم، ولكن تعلم هنالك – هنالك جرائم الشعائر والطقوس، جرائم الطوائف الدينية، كما تعلمين. هنالك قتلة بذرة القمح.

روب: إنك الآن هنا يا ماكس. أتمنى أن تشاهد شيئاً من برامجي التليفزيونية، ونحن مدعوون إلى حفلة عيد ميلاد ضخمة.

يتابعون السواقه وهم الآن في منطقة أقل مستوى من مناطق السكن.

يعبرون من أمام كشك لبيع الهوت دوغ وسيارة لبيع المأكولات : يدور الناس حولهم يأكلون الهوت دوغز.

الأصوات (يغنون بصوت أعلى الآن): تذكروا المسيح مخلصنا
ولد يوم عيد الميلاد.
ليخلصنا جميعا.... من سطوة الشيطان
حيث إننا ضللنا طريقنا.

يمرون أمام مسرح الظلة أمام المسرح تعلن عن «بيت طرد الأرواح الشريرة من المسيح الشرير.» للكبار فقط. تبدأ الحفلة في ٧:١٥.

داخلي - غرفة التحكم بالتليفزيون.

مجموعة أجهزة استقبال في صف على الحائط أمام كونسول متقن الصنع. يقف روب والفي مع شارلي، التقني، في الغرفة الصغيرة يراقبون الشاشات التي تظهر روب كنجم تليفزيوني في كوميديا المواقف.

يتحاورون، محللين الخطوات، فوق أصوات الكوميديا التليفزيونية المسجلة.

الفي (مقاطعاً الحوار) أوه.

روب: انظر، الآن، شارلي، أعطني ضحكة كبيرة.

روب على شاشة التليفزيون: ليموزين متجهاً نحو المسار يتكسر؟

روب (مراقبا): أكبر بقليل.

تصبح أجهزة استقبال التليفزيون سوداء عندما يقوم التقني بإغلاقها ليصلح شريط الضحك.

الفي: هل تلاحظ إلى أي مدى هو أخلاقي هذا العمل ؟

روب: ماكس، لدي مسلسلات كاسحة

الفي: نعم، أعرف ذلك، ولكنك تضيف ضحكات كاذبة.

يعيد التقنيون فتح أجهزة الاستقبال ليظهر روب مصحوباً بشخصية أخرى، آرني.

آني: أوه، أنا آسف.

روب على شاشة التليفزيون: آرني.

آرني: نعم.

روب (مستديراً نحو التقني) أعطني ضحكة مجلجلة هنا يا شارلي.



الفي: انظر، أوه....

ضحكات عالية من أجهزة استقبال التليفزيون.

روب (مخاطباً الفي) نحن نقوم بهذا العرض مباشرة أمام الجمهور.

الفي: عظيم، ولكن لا أحد يضحك لأن نكاتكم ليست مضحكة.

روب: نعم، حسنا، لذلك فإن هذه الآلة هي ديناميت.

روب على شاشة التليفزيون: من الأفضل أن تستلقي. لقد بقيت تحت الشمس فترة طويلة.

روب (مخاطباً التقني) نعم.... أوه، اعطني قهقهة متوسطة الحجم تقريباً هنا... وبعد ذلك يداً كبيرة....

تسمع أصوات الضحك والتهليل من التليفزيون.

الفي (ينزع نظارته ويحك وجهه) هل هنالك ازدراء واستهجان؟

تظهر أجهزة الاستقبال امرأة على الشاشة.

المرأة: كنا على وشك أن نرتب لك علاقة مع ابنة العم دولوريس.

الفي: (مقاطعاً التليفزيون) أوه، يا ماكس، أنا لست على ما يرام.

روب: ما بالك؟

الفي: لا أدري، لقد أصبت – أصبت بالدوران.

(يسعل) أشعر بدوران، يا ماكس.

روب: حسنا، اجلس.

الفي (يجلس) أوه، يا إلهي.

روب: هل أنت بخير؟

الفي: لا أدري، أعني، أنا –

روب (يتربع أمام الفي وينظر إليه): هل تريد أن تستلقي.

الفي: كلا، كلا، معدتي، كما تعلم، طوال فترة الصباح كانت معدتي مصابة بالغثيان. لقد بدأت أشعر....

روب: ما رأيك ببيرة الزنجبيل؟

الفي: أوه، ماكس... كلا ربما من الأفضل أن أستلقي.

داخلي - غرفة الفندق.

يستلقي الفي في السرير وكوعه إلى أعلى، طبيب يجلس بجانبه وعليه مظهر الاهتمام الشديد. يحمل الطبيب طبقاً من الدجاج : يحملق الفي به بدون اهتمام. آني، في الخلفية، تتكلم في التليفون.

آني (تتكلم في التليفون) نعم.

الطبيب (يحمل الطعام) لماذا لا تحاول أن تأخذ قليلاً من هذه؟ هذا دجاج فقط.

الفي (يأخذ قطعة دجاج ويمسك بها).
أوه، أوه، كلا، لا أستطيع أن آكل هذه. أنا مصاب بالغثيان. (يلهث ويحدث أصواتا: إذا كنت تستطيع – إذا كنت فقط تستطيع أن تعطيني شيئاً يريحني الساعتين القادمتين، فأنا كما تعلم – يتوجب عليّ أن أذهب إلى بوربانك... وأقدم هناك جائزة لأحد البرامج التليفزيونية.
آني: (على التليفون مقاطعة الطبيب والفي): حسنا... هـ – هـ – هاه....
أوه، حسنا... نعم، سوف أقول له.
الطبيب: حسنا، في الواقع ليس بك شيء سيئ حسب ما أعرف. أعني، حرارتك ليست مرتفعة، ولا أعراض لأي شيء جدي. لم تكن تأكل لحم خنزير أو أصدافاً بحرية.
تتحرك آني فجأة نحو الفي.
آني (تجلس على حافة السرير) سامحني. أنا آسفة، أنا آسفة، أيها الطبيب. أوه يا الفي، يا الفي، إنه العرض. قالوا إن الأمور تسير سيراً حسنا. لقد وجدوا بديلا. لذلك فسوف يسجّلون بدونك.
الفي (يحدث أصواتا) أشعر بالغثيان.
(يتنهد ويأخذ نفسا) أوه يا إلهي، الآن لن أتمكن من القيام بالعرض التليفزيوني.
وكردة فعل يرفع الفي يده بقرف، ثم يأخذ بأكل قطعة الدجاج التي كان يحملها. يراقب الطبيب وآني ردة فعله.
آني: نعم، اسمع، أيها الطبيب، أنا مضطرب.
الطبيب: الآن،أيتها السيدة. سنجر، لا أستطيع أن أجد شيئا...
الفي: يا إلهي!
آني: لا شيء بتاتا.
الطبيب: كلا، أعتقد إنه باستطاعتي إحضار رجل المختبر إلى هنا.
الفي (يلتقط بقية الدجاجة من الطبق): أوه، يا إلهي. الملح من فضلك؟
آني: ماذا تعني؟ هل تعتقد إنه –
الطبيب (يعطي الملح لالفي) نعم، سامحيني.
(مخاطباً آني): ربما يكون من الأفضل أن نأخذه إلى المستشفى ليوم أو يومين.
يبدأ الفي بالأكل.
آني: أوه، أوه... آه، مستشفى؟
الطبيب: حسنا، وإلا، فليس هنالك طريقة أخرى لنحدّد ما أصابك.
الفي (يحدث أصواتا، يأخذ نفساً عميقا): في الواقع، حالتي هذه ليست سيئة.
خارجي – شارع بفرلي هيلز المنطقة السكنية – نهارا.
روب، آني والفي في سيارة روب يدخلون في طريق دائري طويل حيث يحضر إليهما خادم. نرى منزلا واسعا ممتدا إلى اليمين، يدخل اثنان باتجاه الباب الأمامي، والطريق إلى المنزل مزدحمة بالسيارات المتوقفة. تسمع موسيقى عالية.
الفي (يخرج من السيارة): هاي، لا تقولوا علينا أن نسير من السيارة إلى المنزل. يا الله، لم تلمس قدماي الرصيف منذ أن وصلت إلى لوس أنجلوس.
داخلي ـ منزل.
تقام حفلة عيد ميلاد هوليوديه مع الموسيقى، الناس يدورون، والخدم يحملون الصواني الملأى بالمشاريب، يلفون بها. كل شيء عرضي ٠٠. أبواب على الطراز الفرنسي مشرعة على عرض حائط بأكمله ؛ مفتوحة على المرج الخلفي، يتحرك الضيوف من الغرفة إلى الخارج ويعودون إليها. إنها مزدحمة، بالإمكان سماع فتات المحادثات وصلصلة الكؤوس. يقف رجلان، لفحتهما شمس كاليفورنيا، عند الباب الفرنسي يتكلمان.
الرجل الأول: حسنا، تقوم بالاجتماع معه، وأنا أقوم بالاجتماع معك إذا ما أقمت اجتماعاً مع فريدي.
الرجل الثاني: أقمت اجتماعاً مع فريدي. أقام فريدي اجتماعاً مع شارلي. وأنت تقيم اجتماعاً معه.
الرجل الأول: كل الاجتماعات الجيدة تقام.
قطع إلى:
يقف رجل يتكلم، والناس في مجموعات خلفه. قطعتا كتان متماثلتان معلقتان على كتفه ؛ يلبس بذلة فضاء غريبة.
الرجل الثالث: الآن هي فكرة فقط ولكن أعتقد باستطاعتي الحصول على تمويل لتتحول إلى مفهوم.... وبعد ذلك أحولها إلى مشروع.
يقف الفي وروب بالقرب من الأبواب الفرنسية التي تؤدي إلى المروج الخلفية، يأكلون ويشربون ويراقبون الناس الداخلين والخارجين من المنزل.
روب: هل يعجبك هذا المنزل يا ماكس؟
الفي: م، هم.
روب: لقد أحضرت خريطة طريق أيضاً لنتمكن من الوصول إلى الحمام.
الفي: بيه، كان عليك إبلاغي بأنها حفلة توني لاسي.
روب: ما الفرق في ذلك؟
ينظر الفي إلى الغرفة، حيث تقوم آني وتوني لاسي بمحادثة مليئة بالحيوية.
الفي: أعتقد أنه يكنّ عاطفة ما لآني.
روب: أوه، كلا، كلا، هذا كلام سخيف، يا ماكس. إنه يخرج مع تلك الفتاة الواقفة هناك.
الفي: أين ؟
يشير روب برأسه باتجاه سيده طويلة تلبس الأبيض وتتجاذب أطراف الحديث مع مجموعة من الناس بالقرب منهم.
روب: السيدة التي تلبسV.P.L. (١٧)
الفي: V.P.L؟
روب: خطوط السروال الداخلي المرئية – يا ماكس، إنها رائعة.
الفي: نعم، إنها في المرتبة العاشرة، يا ماكس، وهذا شيء عظيم بالنسبة لك لأنك أنت – أنت متعود على المرتبة الثانية، أليس كذلك؟
روب: ليس هنالك أحد في المرتبة الثانية.
الفي: نعم، أنت متعود على النوع الذي يحمل – الذي يحمل شنطة التسوّق ويسير بها عبر سنترال بارك واضعاً قناع جراحة ليخفي تذمره.
روب: م– هم.
الفي: و.... أوه.
روب (مقاطعا) هل يعجبك هذا الزوج، يا ماكس؟
يتحرك اثنان باتجاه روب والفي. ذراع الرجل حول المرأة ؛ يقفان جنباً إلى جنب. في الخلفية، آني وتوني مازالا يتحادثان
روب: وأعتقد أنهما رجعا للتو من عند ماستلز وجونسون.(١٨)

الفي: نعم، جناح العناية المركّزة. (يراقب المرأة ذات الثوب الأبيض).
يا إلهي – أسمع، ماكس، أعتقد أنها... أعتقد أنها تغازلني، بينما يراقب روب والفي الضيوف، تبدأ المرأة ذات الثوب الأبيض تسير باتجاههم.
روب: إذا ما جاءت إلى هنا، يا ماكس، فإن نخاعي سيتحول إلى جواكامول(١٩).
الفي : سأعالج هذا الموضوع. سوف أعالجه. هاي.
الفتاة ذات الثوب الأبيض: أنت الفي سنجر أليس كذلك؟ ألم نلتق في EST؟
الفي (ببردة فعل) EST؟ كلا. كلا، لم اذهب في حياتي إلى. EST
الفتاة ذات الثوب الأبيض: إذاً كيف تستطيع انتقادها؟
الفي: أوه.
روب: أوه، هو – هو لم يقل شيئا.
الفي: (ضاحكا) كلا،كلا، جئت إلى هنا لأعالج بالصدمات، ولكن كان هنالك أزمة طاقة، لذلك أنا... إنه من يذوق الطعام لي. هل تقابلتما من قبل؟
روب (يهزّ رأسه) مرحبا. كيف حالك؟
الفتاة ذات الثوب الأبيض: هل تذوق لترى ما إذا كان الطعام مسموما؟
الفي: نعم، إنه مجنون.
تضحك الفتاة ذات الثوب الأبيض.
الفي (ينظر نحو روب والفتاة): هاي، أنتما الاثنان تلبسان الأبيض. لا بد أن هذا مكتوب في النجوم.
روب: نعم. صحيح.
الفي: لابد أن تكون يوري جلر في هذا المكان.
روب: سوف نعمل معا.
يغادر روب والفتاة المكان معا، بينما تتحرك الكاميرا نحو توني وآني اللذين يقفان أمام مائدة البوفيه.
توني: نحن بحاجة إلى ستة أسابيع، خلال هذه الأسابيع الستة سوف نخرج ألبوما كاملا.
آني: لا أعرف، هذا شيء غريب علي، كما تعلم.
توني: فقط... هذا كل ما تحتاجينه. باستطاعتك الحضور والبقاء والاقامة هنا.
آني : أوه.
توني: هنالك جناح كامل في هذا البيت.
آني (ضاحكة) أوه نعم،أن أقيم هنا؟ أو– هوه.
توني: باستطاعتك أخذه واستخدامه. لماذا – لماذا تبتسمين؟
آني (ضاحكة): لا أدري. لا أدري.
تأخذ قليلاً من مفتحات الشهية.
قطع إلى:
مازال الرجلان يتكلمان عن اجتماعات وهما محاطان بمجموعة أخرى من الناس الذين يدورون حولهم.
الرجل الأول: إنه ليس فقط وكيل جيد، ولكنه يقيم اجتماعات ناجحة.
الرجل الثاني: م، مم.
يخرج توني من قاعة الحفلة ويده بيد الفتاة ذات الثوب الأبيض، مصطحبا الفي وآني ليريهم بقية أجزاء المنزل.
توني: هذا منزل عظيم حقاً. كل شيء. ساونا، جاكوزي ، ثلاثة ملاعب للتنس. هل تعرفون من هم أصحاب البيت الأصليين؟
أولاً نلسون إدي، ثم ليجز دياموند. ثم هل تعرفون من كان يسكن هنا؟
الفي: تريجير. (٢٠)
تضحك آني والفتاة ذات الثوب الأبيض.
توني: شارلي شابلن.
الفي: هاي.
توني : مباشرة قبل أشيائه غير الأمريكية.
يقفون في غرفة عرض هادئة. يستلقي رجل على إحدى الأرائك العديدة التي تمتلئ بها الغرفة. المكان أهدأ كثيراً هنا ؛ نقيض للضوضاء والازدحام في الأسفل.
الفي: نعم، هذا المكان رائع.
آني: نعم.
توني: أوه أنتما مازلتما أوه، مازلتما من سكان نيويورك.
الفي: نعم، أحب المكان هناك كثيرا.
آني (ضاحكة): نعم.
توني: حسناً كنت أسكن هناك. كنت أسكن هناك لسنوات.
هل تعلمان، لقد أصبحت، أصبحت قذرة جداً الآن.
آني: نعم.
الفي: أنا مع الزبالة. إنها رغبتي.
آني: يا رجل، هذه غرفة عرض رائعة. إنها حقاً غرفة جميلة.
توني: أوه، وهنالك شيء آخر حول نيويورك. انظر... أنت – أنت تريد مشاهدة فيلم، عليك أن تقف في طابور طويل.
آني: نعم.
توني: يكون الطقس أحيانا متجمدا، وأحيانا أخرى ممطرا.
آني: نعم.
توني: وهنا، تستطيعين فقط –
الفتاة ذات الثوب الأبيض: لقد شاهدنا «الخدعة الكبيرة» ليلة البارحة.
الفي وآني (معا) أوه، حقا؟
الرجل المستلقي (ينظر من فوق كتفه إلى المجموعة) هذا فيلم رائع إذا كنت في حالة نشوة. (تضحك المجموعة، وتنظر إلى الرجل المستلقي على الأريكة. ينظر إلى أعلى باتجاههم، مبتسما، وفي يده لفافة، يقدم لهم واحدة) هاي، أنتم.
توني (يهز رأسه رافضاً) تعالي لترى غرفة نومنا. ولقد قمنا بتجديد إنارة رائع. حسنا؟
آني: أوه، شيء جيد. حسنا.

الفي: أنا مرتاح.
يغادر توني الغرفة مصطحباً الفتاة ذات الثوب الأبيض يتبعهما آني والفي.
آني (تأخذ بذراع الفي) شيء رائع. أعني، كما ترى أنهم يشاهدون أفلاماً طوال اليوم.
الفي: نعم وتدريجياً تهرمين وتموتين. هل تعلمين إنه من الضروري أن نقوم ببعض المجهود بين الفينة والأخرى.
آني: ألا تعتقد أن صديقته جميلة؟
الفي: نعم، لها مظهر رائع يوحي بالتربيت على عجيزتها.
ولكن يكون.....
يعبران أمام رجل يتكلم في التليفزيون في ممر القاعة.
الرجل في التليفون: نعم، نعم. نسيت تعويذتي.
عندما نزلا السلم كانت الحفلة ما تزال قائمة. تفرق الناس قليلاً الآن. أصبحت الأحاديث أكثر حيوية، والبعض يتكلم بهدوء في زوايا أكثر حميمية، بعض الأزواج يرقصون. يقف الفي يرشف شرابه بالقرب من شجرة عيد الميلاد الكبيرة. تمر امرأة مديدة القامة بالقرب منه فتصافحه ثم تغادر.
يتابع إرتشاف كأسه، لوحده، وهو يراقب توني وآني يرقصان في منتصف الغرفة.
نرى على الشاشة طائرة تطير، تبدو من بعيد مدينة لوس أنجلوس ثم:
قطع إلى:
طائرة.داخلي طائرة.
يجلس آني والفي، المضيفة خلفهما تخدم باقي المسافرين. تحدّق آني خارج النافذة وهي تحمل فنجانا من القهوة، الفي يقرأ. الاثنان منشغلان في أفكارهما.
صوت آني مسموع (مخاطبة نفسها): كان شيئاً جميلا. لا أعتقد أن كاليفورنيا سيئة بتاتا. نحن مجرجرون إلى البيت جرا.صوت الفي مسموعاً (مخاطباً نفسه): الكثير من النساء الجميلات.
كان متعة العبث معهن.
صوت آني مسموعاً (وهي ترشف قهوتها): عليّ أن أواجه الحقائق.
أنا – أنا أعبد الفي، ولكن علاقتنا على ما يبدو لم تعد صالحة.
صوت الفي مسموعاً (مجلة مفتوحة على حضنه): سوف أواجه نفس المشكلة مع آني هذه الليلة. لماذا سأحتاج هذا؟
صوت آني مسموعاً: فقط لو أملك الجرأة للانفصال، ولكنه حقاً سيجرحه.
صوت الفي مسموعا: لو أنني فقط لا أشعر بالخطأ إذا ما طلبت من آني مغادرة المنزل. الأمر قد يحطمها. ولكن عليّ أن ألتزم الأمانة.
ينظر إلى حيث تجلس آني.
آني (تبادل الفي النظر): الفي، أوه، دعنا نواجه الأمر. هل تعلم .شيئا، لا أعتقد
أن علاقتنا تسير على ما يرام.
الفي: تِش، أعرف ذلك. العلاقة، كما أعتقد هي – هي مثل القرش، كما تعلمين؟ عليها أن تتحرك باستمرار إلى الأمام وإلا فستموت. (يتنهد) وأعتقد أن ما لدينا (يتنحنح) هو قرش ميت.
داخلي - غرفة جلوس الفي – نهارا.
تنتصب شجرة عيد ميلاد مضيئة في منتصف صناديق وكتب وفوضى حزم الأمتعة وتحديد من يملك هذا وذاك، بينما يساعد الفي آني لتنتقل خارج المنزل.
الفي (يحمل كتاباً): لمن «حارس في حقل الشوفان» هذا؟
آني (تدخل الغرفة بذراع مثقل بالكتب): حسنا، لنرى الآن...
إذا كان اسمي مكتوباً عليها، فهي لي على ما أعتقد.
الفي (ببردة فعل): أوه، حتماً اسمك عليها.... هل تعلمين، لقد كتبت اسمك على كل كتبي لأنك تعلمين أن هذا اليوم آت لا محالة.
آني (واضعة الكتب في مكانها ورافعة شعرها) حسنا، أوه، يا الفي، أردت أنت أن ننفصل تماماً كما أردت أنا.
الفي (يقلب في الكتب) ليس هنالك من – من تسأل يدور في عقلي. أعتقد أننا نفعل شيئاً ناضجا، بلا شك.
آني (تحمل صورة في إطار وتتحرك في أرجاء المكان): الآن، انظر، جميع الكتب التي تتكلم عن موضوع الموت والموت الفعلي تخصك أنت، وكل الكتب الشعرية تخصني أنا.
الفي (ينظر نحو كتاب في الأسفل): هذا «رفض الموت». هل تذكرين هذا؟
آني: أوه –
الفي: هذا أول كتاب اشتريته لك.
تتجه آني نحو الفي. ينظر الاثنان إلى الكتاب ؛ المدفأة تشتعل بدفء، خلفهما.
آني:– يا إلهي.
الفي: هل تذكرين ذلك اليوم؟
آني: حتما. ياه أشعر وكان حملاً ثقيلاً أزيح عن كتفيّ. م ممم.
الفي: شكرا، يا عزيزتي.
آني (تربت على كتف الفي): أوه، كلا، كلا، كلا، كلا، كلا. أعني، كما تعلم، كلا، كلا، كلا، أعني، أعتقد أنه من الحاجات الضرورية لنا أن نكتشف علاقات جديدة وأشياء كهذه.
تسير بعيدا.
الفي: ليس هنالك – ليس هنالك شك في ذلك، لأننا أعطينا علاقتنا – .. أوه، أوه ، أعتقد أكثر من فرصة جيدة، كما تعلمين ؟
يرمي الكتاب في الكرتونة.
آني (خارج الشاشة): نعم، محللتي النفسية تعتقد أن هذه الخطوة ضرورية لي.
الفي (خارج الشاشة): نعم، أنا –أنا حقـ – كما تعلمين، أثق بها، لأنه محلل – محللتي النفسية أوصت بها.
آني (تدخل وذراعها مليء بمجموعة أخرى من الكتب): حسنا، لماذا عليّ أن أضعك في تقلباتي النفسية بمختلف أنواعها على أي حال.
الفي: صحيح. وأنت – وأنت تعلمين أن الجزء الجميل هو؟
آني: ماذا؟
الفي (يحمل علبة صغيرة من الأزرار): باستطاعتنا دائماً أن نعود معاً مرة ثانية. لأنه ليس هنالك – ليس هنالك مشكلة. لأنه.... صحيح.
آني (مقاطعة): تماما، ولكن....تماما. أووووه!
الفي: تعلمين، أنا – أنا – أنا لا أعتقد أن أزواجاً عديدين يستطيعون معالجة ذلك. أعني كما تعلمين يمكن أن ينفصلوا ويبقوا أصدقاء.
آني (تأخذ زراً من إحدى العلب): هاي، هذا لي، هذا الزر.
هذا بالذات، أنت تذكر –

الفي (مقاطعا) نعم.
آني: أعتقد أن هذه جميعها لك. اتهام، أوه، أيزينهاور...
إتهام نيكسون.... اتهام ليندون جونسون.... اتهام رونالد ريجان.
خارجي - شارع في مدينة نيويورك - نهارا.
يتحرك الناس في الممرات، بينما يسير الفي خارج أحد المخازن ويتحرك باتجاه المقدمة.
الفي (وجهه إلى الكاميرا، مخاطباً الجمهور): أنا أفتقد آني. لقد ارتكبت خطأ شنيعا.
يسير زوجان في الشارع فيتوقفان عندما يخاطب الرجل الفي.
الرجل في الشارع: إنها تعيش في لوس أنجلوس مع توني لايسي.
الفي: أوه، حقا؟ حسنا، إذا كان الأمر كذلك، فلتذهب إلى الجحيم! إذا كانت تحب هذا النوع من الحياة، فدعها تعيش هناك!
إنه شخص غبي، أولا.
الرجل في الشارع: لقد تخرج من هارفارد.
الفي: نعم. قد يكون - اسمع، هارفارد تخطئ أيضا، كما تعلم.
كيسنجر كان يدرس هناك.
يسير الزوجان بعيداً فيما تتجه امرأة مسنّة نحو الفي، ويسير آخرون بمحاذاتهم.
المرأة المسنة: لا تقل لي إنك تغار؟
الفي: نعم، أغار قليلاً مثل ميديا. دعيني، دعيني - هل أستطيع أن أريك شيئا يا سيدتي؟
(يأخذ شيئاً صغيراً من جيبه ليريه للسيدة)
ماذا لدي هنا... لقد وجدت هذه في الشقة. صابون أسود. كانت تغسل وجهها ثمانمائة مرة في اليوم بالصابون الأسود.
لا تسأليني لماذا.
السيدة المسنة : حسنا، لماذا لا تخرج مع نساء أخريات؟
الفي: حسنا، أنا - أنا حاولت ولكن الأمر، أوه، كما تعلمين، إنه مثير للاكتئاب.
عودة إلى الماضي بلقطة سابقة - داخلي - مطبخ الفي الريفي.
تملأ ساقا وذراعا الفي الشاشة بينما ينهض ببطء من أرضية البلاط وهو يحمل كركنداً حياً. يضعه على الشواية.
الفي (مشيراً نحو الكركند): هذا ما يحدث لي دائما. بسرعة، إذ - اذهبي واحضري المقشة.
الفتاة التي تواعده تلبس سروالاً قصيرا، تنحني أمام الحوض وتشعل سيجارة.
لا تتحرك للمساعدة.
فتاة الموعد (تدخن): علامَ تحدث اضطرابا كبيرا؟ (بينما تسير هي يسقط الكركند من الصينية إلى الأرض. يقفز الفي بعيدا، ثم يضع الصينية بحيوية باتجاه الكركند) إنها ليست سوى مجموعة من الكركند. انظر إنك رجل ناضج، تعرف كيف تلتقط كركندا.
الفي (ينظر إلى أعلى بوضع مذل): أنا لست أنا منذ أن أوقفت التدخين.
فتاة الموعد (مازالت منحنية على الحوض ويدها على وركها): أوه، متى أقلعت عن التدخين؟
ينتصب عن الأرض والكركند على الصينية.
الفي: منذ ستة عشر عاما.
فتاة الموعد (محتارة): ماذا تعني؟



الفي: (هازئاً) أعني؟
فتاة الموعد: لقد توقفت عن التدخين منذ ستة عشر عاما،هل هذا ما قلته؟ أوه،أنا أنا لا أفهم. هل أنت تمزح، أم ماذا؟
قطع إلى:
يسير الفي وحيدا على شارع فرانكلن روزفلت. حيث كان يسير مع آني.-
سماء نيويورك مازالت في الخلفية، تتحرك طيور النورس وينطلق بوق الضباب، يسير ببطء، ويتحرك بعيداً عن الشاشة.
داخلي - غرفة نوم - نهارا.
يجلس الفي على السرير ويتكلم في الهاتف.
الفي: أتسمعين، يا عزيزتي، سنترال بارك تحول إلى لون أخضر...
نعم أنا را - أنا رأيت ذلك المجنون الذي نحن- حيث كنا نراه... مع الـأوه، أوه القبعة ذات المشبك وكما تعلمين، والحذاء ذو العجلات؟...
اسمعي أنا- أنا أريدك أن تعودي إلى هنا... حسنا، أنا - أنا - وإلاّ سوف أذهب إلى هناك و أحضرك.
قطع إلى:
طائرة في الجو.
قطع إلى:
خارجي - مطار لوس أنجلوس.
الناس يروحون ويجيئون بينما يتكلم الفي في غرفة الهاتف في الخارج.
الفي: ماذا تعنين، أين أنا؟ أين - أين تعتقدين أنني موجود؟ أنا - أنا في الخارج.... أنا في مطار لوس أنجلوس. لقد جئت بالطائرة.... (يخرج الهواء من منخاره) تش، أنا -حسنا، أنا جئت بالطائرة لأراك... (يتمتم) هاي، اسمعي، هل بالإمكان عدم مناقشة الموضوع على الهاتف لأنني كما تعلمين، أنا - أنا أشعر بارتفاع في درجة الحرارة وأنا - أنا سأصاب بحالة غثيان لوس أنجلوس المزمنة. أنا - أنا لا أشعر أنني بحالة جيدة.
مازالت محادثة الفي مسموعة، بينما نراه على الشاشة خلف مقود سيارة في شارع مزدحم، يحدث شبه صدام بسبب حرف السيارة ببطء باتجاه تقاطع طرق.
يسمع صوت الفي: حسنا، حيث - حيثما ترغبين في اللقاء، أنا غير مهتم. أنا سوف - أنا سوف أقود إلى هناك. استأجرت سيارة وأنا أقود... ذاك... ماذا تعنين؟ ماذا - لماذا تعتبرين هذه معجزة؟ أنا أقود بنفسي -

خارجي - مقهى في الخلاء - نهارا.
يتحلق الناس حول موائد مظللة ومغطاة بشراشف مختلفة الألوان في مقهى في الهواء الطلق على شارع صن ست. يسير المارة بجانبهم وهم يتناولون الغداء، ويهب عليهم نسيم كاليفورنيا اللطيف. المطعم مزدحم نوعاً ما بينما يشق ألفي طريقه بين الموائد وينظر حوله. أخيرا يأخذ مكانه إلى مائدة خالية ؛ بالقرب منه تجلس امراة مع رجل شاب أصغرسناً منها. تأتي النادلة لألفي بقائمة الطعام و تنتظر طلباته.
الفي (مخاطباً النادلة): أريد أن... أريد أن آخذ براعم النب وأوه، وطبق من الخميرة المسحوقة.
تظهر آني وقد لبست ثوباً مزهراً وقبعة واسعة. يلاحظ الفي وجودها، ويراقبها وهي تتحرك نحو مائدته. يقف ويتصافحان.
آني: هاي.
يمسح الفي أنفه وهو يحملق بها. يبتسم، ويتحرك المرور في الشارع من خلفه. ترد له آني الابتسامة.
الفي: تبدين في منتهى الجمال.
آني: أوه، كلا، إنني فقط خسرت بعض الوزن، هذا كل شيء (يركز الفي نظارته
وهو لايدري من أين يبدأ؟ مرتبك قليلا):
حسنا، مظهرك لطيف.
الفي (يهز رأسه): هل تعلمين، أنا– أنا كنت أفكر في شيء و أعتقد أننا يجب أن نتزوج.
آني (تركز نظارتها الشمسية): أوه، الفي، هيا.
الفي: لماذا؟ ترغبين في العيش هنا على مدار السنة؟ إنها كمن يعيش في بلاد المونشكين(٢١)
آني (تنظر حولها) حسنا، ماذا تعني؟ أعني، الحياة ممتازة هنا.
أعني، أن توني لطيف جدا، أوه، حسنا، التقى أناسا وأذهب إلى حفلات و– و نلعب التنس. أعني، هذه.... هذه خطوة كبيرة بالنسبة لي، كما تعلم؟ أعني...
(كردة فعل ينظر الفي إلى يديه، ثم إلى أعلى) أنا قادرة على الاستمتاع بالناس أكثر.
الفي (حزينا): إذاً ما بك... أنت لن تعودين إلى نيويورك؟
آني (مبتسمة): ما وجه عظمة نيويورك؟ أعني، أنها مدينة ميتة. أنت قرأت «الموت في البندقية.»
الفي: هاي، أنت لم تقرأي «الموت في البندقية» إلا عندما اشتريته أنا لك.
آني: هذا صحيح، هذا صحيح. (مازالت تبتسم) أنت لم تعطن سوى الكتب التي تحمل في عنوانها كلمة الموت.
الفي (يومئ برأسه ويشير) هذا صحيح، لأنه قضية مهمة.
آني: الفي ، أنت غير قادرعلى الاستمتاع بالحياة، هل تعلم ذلك، أعني، حياتك هي مدينة نيويورك. أنت فقط ذلك الإنسان، إنك مثل هذه الجزيرة منغلق على نفسك.
الفي (يلهو بمفاتيح سيارته): لا أستطيع التمتع بأي شيء إلا إذا أنا..... إلا إذا كان الجميع متمتعا. أنا – كما تعلمين، إذا كان إنسان واحد يعاني الجوع في مكان ما، فهذا... كما تعلمين، أنا – أنا... هذا يضع عائقاً في أمسيتي.(ينظر إلى يديه، بحزن): إذا تريدين أن نتزوج أم ماذا؟
آني (بجدية) كلا. إننا أصدقاء. أريد أن نبقى أصدقاء.
الفي (غير مصدق) حسنا.
(بصوت عال للنادلة) الحساب، من فضلك. هل أستطيع– هل أستطيع... هل أستطيع...هل أستطيع....
آني (مقاطعة): أنت مجنون ألست كذلك؟
الفي (يهز رأسه): كلا. (ثم يخفض رأسه موافقا): نعم، حتماً أنا مجنون، لأنك تحبينني، أعرف ذلك.
آني: الفي، لا أستطيع القول أن هذا شيء صحيح في هذه المرحلة من حياتي.
حقيقةً أنا لا أستطيع أن أقول أن هذا حقيقي. أعني أنت تعرف كم أنت رائع. أعني إنك تعرف... أنك السبب الذي من أجله تركت غرفتي، وأنني أصبحت متمكنة من الغناء، و– و– و، كما تعلم، أصبحت أقدر على ملامسة مشاعري وكل هذه الأمور. على أي حال، أنظر، لا أريد أن – أستمع، أستمع، أستمع، أوه (ضاحكة) هاه، على أي حال ما الذي تنوى فعله، هاه؟
الفي (رافعاً كتفيه) المعتاد، كما تعلمين. أوه، أحاول الكتابة.أنا أعمل على كتابة مسرحية.
(يتنهد) يا إلهي. إذا ماذا تقولين؟ إنك لن تعودي معي إلى نيويورك؟
يهزّ رأسه غير مصدق.
آني (تهز رأسها): كلا!
(تتوقف) أسمع، عليّ أن أذهب.
تأخذ في النهوض.
الفي: تعنين أنك... (ينهض ويأخذ بملاحقتها بين الزبائن في الموائد الأخرى): أنا – أنا – أنا – أنا طرت ثلاثة آلاف ميل لأراك.
آني: لقد تأخرت.
الفي: أميال هوائية،كما تعلمين. أعني أنت تعرفين ما الذي يفعله هذا لمعدتي؟
يتحركان إلى أسفل درج القهوة باتجاه موقف السيارات.
آني: إذا أردت أن تعرف إنه وقت صعب بالنسبة لتوني.
الجراميز تقام هذه الليلة.
الفي: الـ ماذا؟
آني: الجراميز. لديه العديد من الأسطوانات المرشحة للجوائز.
الفي: تعنين إنهم يعطون جوائز لهذا النوع من الموسيقى؟
آني: أوه.
الفي: اعتقدت فقط سدادات أذن.
تدخل آني سيارتها. يتحرك الفي نحو سيارته القلابة التي استأجرها.
آني: فقط انس الموضوع يا الفي ممكن؟ دعنا ننسى المحادثة.
تغلق الباب وتدير المحرك.
الفي (يصرخ وراءها): جوائز! لا يفعلون أي شيء سوى منح الجوائز! أنا لا أصدق ذلك.. الدكتاتور الفاشسي الأعظم الأعظم، أدولف هتلر!
تسوق آني مبتعدة.. يجلس الفي خلف المقود، ويدير المحرك.
يضع السيارة في ناقل الحركة، ويتحرك إلى الأمام دون انتباه، فيضرب مجموعة براميل الزبالة محدثاً صوت اصطدام عال. عندما يحرك السيارة باتجاه الخلف، يلاحظ الفي سيارة بيج دخلت تواً إلى الموقف.
لبرهة من الزمن، تظهر الشاشة عودة إلى الماضي عندما كان يركب

لعبة سيارة التصادم في مدينة ملاهي بروكلين. ووالد الفي على الخشبة يوجه السير. الفي الصغير في سيارته الصغيرة – يصدم الآخرين يميناً ويساراً. يعود الفي إلى موقف السيارات، يتراجع بسيارته إلى الوراء ويضرب جانب السيارة البيج عن عمد، بينما نرى عودة أخرى إلى الماضي حيث تظهر سيارات التصادم. هذه المرة، بينما يوجّه والد الفي المرور – يظهر أحد البحارة راكباً سيارة صغيرة تضرب خلفية سيارة أحد الجنود، ونعود إلى موقف السيارات حيث يتحرك بسيارته نحو سيارة أخرى واقفة يصدمهابكامل قوته.

عودة أخرى إلى الماضي. يتسابق الناس في السيارات الصغيرة حول المدار، يصدمون بعضهم البعض مرة تلو الأخرى. والد الفي يوجه التدفق، بينما يقطع المشهد عائداً إلى موقف السيارات حيث الفي يرجع بسيارته ويضربها لتدخل في الناحية الأمامية لسيارة أخرى. يجلس خلف المقود بينما يتراكض الناس خارجين من سيارات متنوعة، وتسمع أصوات الأبواق وهم يقتربون أكثر فأكثر، و يتوقفون أخيراً عندما يأتي شرطي على دراجته النارية ويترجل بالقرب من سيارة الفي ويسير نحوه.

الفي (يخرج من السيارة): أيها الشرطي، أعرف ماذا ستقول. أنا– أنا لست سائقاً عظيماً، تعلم، أنا – أنا عندي بعض المشاكل مع – مع – مع –

الشرطي (مقاطعا) هل أستطيع أن أرى رخصتك، من فضلك؟

الفي: حتماً (يبحث، أخيراً يصطاد رخصته خارج جيبه) فقط لا – لا تغضب، تعرف ما أعني؟ لأنني – أنا – أنا عندي – أنا عندي رخصتي هنا. تعلم. إنها سيارة مستأجرة.

و أنا أملك....

يسقط الرخصة فتسقط على الأرض.

الشرطي: لا تسرد لي قصة حياتك (ينظر إلى قطعة الورق على الأرض). فقط التقط الرخصة.

الفي : التقط الرخصة. عليك أن تطلب ذلك بلطف لأنني مررت بيوم قاس جدا. كما تعلم، صديقتي –

الشرطي (مقاطعا) فقط اعطني الرخصة، من فضلك.

الفي: بما أنك وضعت الأمور بهذا الشكل. (أخذ يضحك).

من الصعب عليَ الرفض.

(ينحني، يلتقط الرخصة، ثم يقطعها. يترك القطع تتناثر؛ تسبح نحو الأرض)

..... عندي، عندي مشكلة مخيفة مع السلطة، كما تعلم. أنا.... إنها ليست غلطتك لا تأخذ الأمور بشكل شخصي.

داخلي – غرفة سجن – الممر.

يتحرك الحارس في القاعة نحو الغرفة حيث يقف الفي مع رفاقه.

يدير قفل الباب ويفتحه، يترك الفي يخرج.

الفي: إلى اللقاء، أيها الزملاء، اتصلوا بي.

يسير نحو الممر بعيداً خارج الشاشة.

خارجي. شارع أمام المحكمة – نهارا.

يصعد رجال الشرطة إلى أعلى وينزلون إلى أسفل درج المحكمة، بينما يخرج الفي وروب من باب المبنى إلى أسفل الدرج حيث الشارع.

روب: تخيل ما كانت عليه مفاجأتي عندما وصلني هاتفك، يا ماكس؟

الفي (يحمل سترته على كتفه): نعم. تملكني إحساس أنني اتصلت بك في لحظة حرجة. كما تعلم، سمعت أصوات صراخ عالية النبرات، يسيران باتجاه سيارة روب القلابة ويدخلان.

روب (يدير المحرك): توأم، يا ماكس. بلغا الستة عشر عاما. هل تستطيع تخيل الاجتماعات الرياضية؟

الفي (ببرودة فعل): أنت ممثل، يا ماكس. يفترض بك أن تمثل شكسبير في الحديقة العامة.

روب: أوه، لقد مثلت شكسبير في الحديقة العامة، يا ماكس.

لقد هوجمت بشدة. كنت أقوم بدور ريتشارد الثاني وإذا بشابين يلبسان سترتين جلديتين يسرقان ثوب الرقص الخاص بي.

يضع على رأسه خوذة منمقة ونظارة شمس.

(ينظر إلى خوذة روب) ماكس، هل نحن نقود السيارة عبر جحيم بلوتو.

روب: إنها تمنع وصول أشعة ألفا، يا ماكس. فلا تشيخ.

داخلي. قاعة التدريبات المسرحية في مسرح.

ممثل وممثلة يجلسان على كراسي خشب قاسية في قاعة تدريبات واسعة يواجهان بعضهما البعض. الممثلة تشبه آني ؛ والممثل يشبه الفي.

الممثل: أنت إنسانة تستخدم عقلها. كيف تختارين مثل هذه الحياة؟

الممثلة: ما هو الشيء العظيم جداً في نيويورك؟ إنها مدينة تموت!

أنت – أنت قرأت «الموت في البندقية».

الممثل: أنت لم تقرئي «الموت في البندقية» إلا عندما أعطيتك إياها!

الممثلة: حسنا، أنت لا تعطيني إلا الكتب التي تتضمن كلمة «الموت» في عناوينها.

تتراجع الكاميرا، مظهرة الفي يجلس مع رجلين إلى مائدة وضعت بالقرب من الممثلين. مرآة على إمتداد عرض الحائط بالكامل تعكس الممثلين وبينهما سيناريو ملقى على المائدة. من الواضح الآن أنهما يتدربان على مشهد كتبه الفي.

الممثل (في انعكاس المرآة): إنها مسألة مهمة.

الممثلة (في انعكاس المرآة): الفي، أنت غير قادر إطلاقاً على التمتع بالحياة.

تتحرك الكاميرا إلى الخلف نحو الممثل والممثلة.

الممثلة: أنت مثل نيويورك.أنت جزيرة.

الممثل: (ينهض بعاطفة): حسنا، إذا كان هذا هو كل ما تعنيه علاقتنا لك، فمن الأفضل على ما أعتقد أن نقول وداعا، مرة وإلى الأبد! هل تعلمين، من المضحك، بعد كل هذه الأحاديث الجادة واللحظات الشديدة الحميمية أن تنتهي هنا... في مطعم صحي على بولفار صن ست. وداعا، يا شمس.

يبدأ الممثل بالانصراف، بينما تقفز الممثلة من كرسيها.

الممثلة: أنتظر! أنا سوف – أنا سوف... أذهب معك.

(يعود الممثل. يتعانقان): أنا أحبك.

وتقطع الكاميرا على الفي ، الذي يستدير وينظر مباشرة نحو الكاميرا.

الفي (يومئ نحو المشاهدين): تِش، ماذا تريدون؟ كانت هذه مسرحيتي الأولى. هل تعلمون، هل تعلمون إنكم دائماً تحاولون أن تجعلوا الأشياء مثالية في الفن لأنها، أوه، صعبة حقاً في الحياة. من الممتع جدا، على أي حال، أن أصادف آني مرة ثانية. لقد حصل ذلك في الجهة الغربية العليا من منهاتن.

آني تغني «تبدو كالأيام الخوالي». أغنيتها هذه تقطع كلام ألفي وتستمر للمشهد التالي، حيث يقوم ألفي الواقف أمام أحد مسارح منهاتن بمصافحة آني ومرافقها. إعلان المسرح مكتوب عليه «فيلم أوفولس الحائز على الجائزة»: الأسى والشفقة»

صوت ألفي (فوق مشهد المسرح وغناء آني): لقد عادت إلى نيويورك. كانت تعيش في سوهو مع أحد الشبان. (يضحك) وعندما التقيت بها كانت خلافاً لكل التوقعات تجره ليرى «الأسى والشفقة.» وقد اعتبرت هذا انتصاراً شخصياً.

آني وأنا...

(صوت ألفي يستمر فوق المشهد الذي التقطته الكاميرا عبر شباك في أحد مقاهي مانهاتن. يظهر ألفي وآني يجلسان إلى المائدة، يضحكان ويستمتعان بنفسيهما).... كنا نتناول الغداء أحيانا بعد ذلك، و، أوه، مجرد، أوه، نتناول أحداث الماضي.

سلسلة من أحداث الماضي تعود بشكل متتال سريع بينما آني تتابع الغناء:

آني وألفي يسيران على طريق فرانكلين روزفلت في اليوم الذي تقابلا ليلعبا التنس، آني تقود السيارة، ألفي يحمل ماتبقى من سندوتش آني.

آني وألفي في المطبخ في منزل هامبتون، آني تناول ألفي الكركند الحي والذي يسقطه بدوره في وعاء على الموقد.

آني وألفي يسيران جنباً إلى جنب على شاطئ البحر.

ألفي في نادي التنس يرتب حقيبته، ينظر من على كتفه ليرى آني ويدها على وجهها، ثم وهي تصفق، وتقترح أن توصله بسيارتها إلى منزله.

آني تفتح الباب لألفي في الليلة التي جاءها ليقتل العنكبوت.

آني وألفي في مخزن الكتب يشتريان عناوين «الموت» :

آني وألفي في منزلهما في هامبتون، آني تقرأ كتالوج المدرسة،ليلة أن أدار الضوء الأحمر.

تتابع الذكريات إضاءتها على الشاشة : آني وألفي في منزل أحد الأصدقاء. ألفي ينثر الكوكايين على الصوفا، آني وألفي يلعبان التنس، وأني وألفي يأخذان صورة خلف المسرح أثناء العرض الذي أقيم في الكلية في بلدة آني : ألفي يضمَ آني إليه، الليلة التي جاء فيها ليقتل العقرب.

ويتابع : آني تحمل أمتعتها وثيابها إلى غرفة نوم ألفي، ألفي يتبعها. يوم أن انتقلت للمرة الأولى إلى شقته. آني تحمل هدية عيد ميلادها المثيرة التي أهداها إياها ألفي، ثم تنحني وتقبله. آني وألفي يسيران في أحد شوارع المدينة، يحضنان بعضهما بشدة، يجلسان على مقعد الحديقة العامة، يراقبان الناس، ويقبلان بعضهما، في شارع الـ فرانكلن روزفلت، سماء نيويورك وراءهم.

تتوقف الموسيقى.

نعود إلى الحاضر، الكاميرا، من خلال شباك القهوة، تظهر آني وألفي عبر الشارع ينظران حولهما إلى حركة المرور في المدينة. انتهى الغداء، جاء الوقت.

يتصافح ألفي وآني ويقبلان بعضهما كصديقين. تجتاز آني الشارع، يراقب ألفي ذهابها، ثم يستدير ويسير ببطء إلى الشارع بعيداً عن الشاشة. صوته مسموع فوق المشهد:

صوت ألفي فوق المشهد:

بعد ذلك أصبح الوقت متأخرا. وكان علينا نحن الاثنين أن نغادر، ولكن كان شيئاً رائعاً أن أرى آني مرة أخرى، أليس كذلك؟ أدركت كم هي إنسانة رائعة وكم كانت متعة كبيرة أن عرفتها. وأنا - أنا فكرت في تلك الفكاهة القديمة، كما تعلمون، هذا - هذا - هذا الشاب الذي يذهب إلى الطبيب النفسي و يقول، «دكتور، أوه، أخي مجنون. إنه يعتقد أنه دجاجة.» و، أوه، يقول له الطبيب «حسنا، لماذا لا تدخله لي؟» فيقول الشاب، «أريد أن أفعل، ولكنني بحاجة إلى البيض.» حسنا، أعتقد أن هذا - هو المقدار تماماً الذي أقيس به العلاقات. كما تعلمون، إنها غير عقلانية كلياً ومجنونة وسخيفة و.... لكن، أوه، أظن أننا نتابع تجربتها لأننا، أوه، معظمنا بحاجة إلى البيض.

النهاية

تتداخل اللقطات

خلفية سوداء

أسماء العاملين تقفز من الشاشة وإليها باللون الأبيض.

الهوامش

(١) brudder بدلا من brother

(٢) Turn of the screw

(٣) ميكروب الإسهال.

(٤) الشرق:.Eas

(٥) شبيرافولز: شلالات شبيرا.

(٦) نورمان روكويل: رسام أمريكي اشتهر بلوحاته التي غلفت أهم الصحف الأمريكية مثل نيويورك تايمس. وهو مشهور جدا على المستوى الجماهيري لأن لوحاته تمس الحياة اليومية للناس.

(٧) لوردز:: Lourdes مكان مقدس في فرنسا يقصده المرضى لشرب مائه الشافي.

(٨) الحذار: Narcalepsy

(٩) ترومان كابوت: روائي أمريكي.

(١٠) الغمضيُة: الاستغماية.

(١١) الماهجونج: لعبة صينية الأصل مؤلفة من مربعات بلاستيكية متنوعة الرسومات.

(١٢) الريجيس: فندق.

(١٣) روزيكروشية: عضو جمعية سرية في القرنين السابع والثامن عشر. زعمت أنها تملك معرفة سرية للطبيعة والدين.

(١٤) ليوبولد وليب: اثنان ثريان وموهوبان في شيكاغو ارتكبا الجريمة الكاملة لقتل طفل لمجرد المتعة.

(١٥) مينسترال:: Minstrel الكوميدي المستزنج: عضو فرقة كوميدية مؤلفة عادة من ممثلين بيض يظهرون على المسرح بمظهر الزنوج ويقدمون للنظارة ضروبا من الأغاني والنكات.

(١٦) الأنكا:شعب بني حضارة في جنوب أمريكا بين الإكوادور وشمالي شيلي.

(١٧) V.P.L: Visible panty line خطوط السروال الداخلي المرئية.

(١٨) : Mastels & Johnson مكتب محاماه

(١٩) جواكامول: guicimole نوع من الغموس المكسيكي مصنوع من الأفوكاتو يوكل مع رقاق البطاطس.

(٢٠) حصأن روي روجرز. موجود في متحفه الذي يزوره سنويا حوالي ٢٠٠,٠٠٠ نسمة.

(٢١) بلاد المونشكين: بلاد السحرة في فيلم «ساحر أوز».



أغنية صوفيّة

عبدالمنعم رمضان*

أمشي وراء حبيبتي
من باب منزلِها
نمرُ أمام أبواب المنازل
لا نرى أحداً
وعند حديقةِ الميدان
تعبُر قطة سوداء
تتبعها كلاب
تلهثُ البنتُ التي أسميتها
منذ ابتدأت قصيدتي بمسمياتٍ
كنتُ أنساها
إذا أعلنتُ عنها
القطةُ السوداء صارت خلفنا
وحديقة الميدانِ صارتْ خلفنا
لما اقتربنا من رصيفِ النهرِ
أقلعت الطيورُ إلى السماءِ
رأيتُ كيف حبيبتي
فردتْ ذراعيها
وكيف الماءُ أصبحَ أزرقَ العينين
قلتُ: استقبلي المجهول
إنا قد تركنا خلفنا
الناس الفضوليين
والأرض
التراب الناعم
البئر العميقة
بعض الأغنيات
وشكل روحينا
المنازل كلها
الكتب القديمة
قلتُ: استقبلي المجهولَ
أحنت جذْعها
وعلى امتداد النهر
لم تنظرْ إلى أحدٍ
في القارب المملوء بالجرذان
في الأفق الموازي
في بهاءِ الماءِ
لفّت ، واستدارت
لوحّتْ بروايةٍ معها
ففرّت بعض شخصياتها
اصطدمت بظلّينا
نظرتُ وراء عينيها
رأيتُ الشمسَ
تهبطُ خلفها
قالت: ولكنّا عجزنا
كنتُ أعرفُ أنها تنوي
إذا نمشي
ونتركُ خلفنا الملكوتَ
نتركُ خلفنا سقفَ السماءِ
لعلَّ تلك القطة السوداءَ
تبلغهُ
وتتبعُها الكلابْ.

* شاعر وناقد من مصر.

صبا لم أعهده.. بنوع لا أتذكره

فوزية السندي★

في عينيك أراني،
أرى قدميّ المتعبتين تنتشلان الوحل البارد
ثيابي المكنوزة نحو قلق ساري
ظلالي الذاهلة وهي تقتفي ضلالي،
دموعي المشتكاة، المجارة من وجنة لا تهتديني.

أشفق على مسراتي الكئيبة دونك.
أساور دياجير الكسير من تعبي.
أناور غاية النكران،
لذا أحبك،
أحبك.. كمن تهوى غديراً أبكم،
شلالاً أخرس، أسرفَ في شرخ قلبي نحوك
لأشهد العصف النادر،
وما أهدرته تلك القبلات القليلة،
إذ ترتشف شفاعة أرواح كانت لنا.

في حضنك أتعلم كيف أموت بتؤدة الخنق.
في عسل دمعك أحترف هتون لسع الشمع.
مع غالي يديك أحاول نشيش احتراقي
إطلاقاً،
لا أتقن تهجي معالم حبك، ولا تقصي نواياه
الخفية.
حينما أتنفس رواحك الهاذي و مجيئك
الصعب،
لا أكترث بمجون هذا العالم و هو يتعالى بفخر
هكذا،
بل أركن لزوايا قلبك المشرئبة بي،

و أحبك كساقية لا تتعب من دوار شهيق يتلو
زفيراً،
يتهالك نحو هواء آخر بخيل على رئتين
تنعدمان.

حينما أراك،
أبحث، محتلة من حدوثك، عن حبر غائم
أنقب به عن غيم عليم بماء قلب يتماوه بك
لأرسم زوالك المبكر،
أدون رائحتك الجليلة،
أنحت انشغالك الحثيث بي،
أوتر آلات عمري كلها،
لأنتحبك، أو أغنيك، أو أمتثل بمرآك،
يا جرأة قدري، جرم وقتي،
قديس صمتي.

لي بيت مزحوم بعرائش خضراء تنشر أردية
الليل،
نوايا ورد محاصر ببكاء الماء،
عشب يتيم يتعاضد ضد جفاف لا يراه،
صبار يكتم ظمأ نواحيه و يغدق صخب
أشواكه الخجولة،
طوباً أحمر يرتصف تيه دروبي،
زهيرات تصطبغ بدم يكفي لأنتحر صوب
مرواها،
عباد شمس أعمى،
نهر من حصى و آجر كاسر، يكتم عنف

★ شاعرة من البحرين

زواياه،
حديقة ترعى آلهة لا يصطبرون على صيت ينوعها
لذا تغويهم بقداستها،
وهي ترتكب ذبحاً تلو الآخر.

أمامها،
أنحني ببالغ صداي،
أركع بمنتهى اغتفاري،
أنثني على ركبتي
وأرتقب اندلاعك نحوي.

مساء و آخر..
ليل و آخر..
نهار و آخر..
بعد جور هذا العصي على صمتي كله
أخلع خطوي من منتهاك،
و أتزود بي.

قبل أن أحبك،
كنت أضيع روحي في صرة مستقبل كسيح لا يرحم
أساوم مواضي الغائمة بعرفان وقت كاهن لا يهتم،
و أغلق صبر حواضري على قدر ممل.

و..
ما أن صدحت نحوي بعينيك النافذتين كقطتين لاسعتين
و أنا أدوام نحر أنفال فوزي الخاسر نحوك كشريان مهدور
حتى اجتلت خواطري بنوايا بواقيك،
ارتحلت شواغفي نحو شفتين عاجيتين تبرقان بمطر داوٍ

لأشتهي زوالك المبكر كيلا أموت بلاك،
كيلا يتعطف قبري القليل علي و يقترب سراعاً دونك.

ما أن تراخيت بخطوك الغريب صوب ملاذ صمتي،
حتى استحل قلبي كل شيء لم يمض.

حينما أحببتك،
كسوت بي كل المرايا التي تراك،
أتحفت الوجد الذي تناجز بي
عاندت ذخير البنفسج الذي استرقاني للشفافية منك.

قل لي: من أنت؟
لأمزق ما تبقى من وقت كسيح راح يلهو بلذيذ سم يسترسل
لأواسي وجيد سكر بات يوافي خلايا جسدي
لأغاوي لهفة جن تعالت بغتة من قلب قديم
لتكتويني وحدي بهالات سحرك.

مزدانة بك،
بنحول خطو الغريب والطريق يتشاسع،
بغرق المبحر نحو سماء تشتعل،
بكفيف القبر ملتثماً كفناً متعباً،
يستهل تراب المجازات لئلا يضمحل منتهاه بك،
ولاشيء دونك يمتثلك دوني.

لرائحتك هول ياسمين عتيد يخلب بتلات المدى،
لهمسك خرير المدار و هو يرتب الكواكب لتغزوه،
لجبينك حس تعاريج النبات المغالي بهسيس

البراعم،
ليديك راحة السنابل المثقلة بفجورها المذهب،
لعينيك قدرة السناجب المعتورة بخفايا الخفاء،
لقميصك لعنة الأشرعة قبل الغرق بنكهة الهواء
لخطوك غيلة المعاول وهي تناوش خطايا
الروح.

أحبك و أعجز عن صفات عطرك،
عن غفو لهجك الغريب
على جناية ساعدي.

حين أراك تبتهل لموتك المؤجل
أهرع نحوك،
كيمامة مبتلة بوفير أجنحة تحرس ذهابك.
أزّ الهواء كنحلة راوغتها رحى الرياحين،
غادرتها خدور الأكمة و ما فيها،
داوتها أسافين الورود بلقاحها الشهي
حتى نالها الإغماء المبكر،
دون قطرة عسل واحدة
تعتريها منك.

أحبك،
بت أعض أصابعي كلما تذكرت اسماً يصطبغ
بميقات حلولك،
كلما تذكرت قدومك نحوي، بصبا لم أعهده،
بينوع لا أتذكره،
ببرودة قبر قاس علي،
بغصة شاهد هاذ نحوك.

أحب فيك هواك المغالي باهتيال هواي،
ديمومة تجليك نحو غمام يحتذي هطولي،
تهجيك لواحة جسدي على الدوام،
و تجنيك لراحة روحي على الدوام.

أشتهي
حدوثك ملتحماً بأنفاسك المشاعة قربي،
نفاذك العميق في غيبوبة رواحي.

أحب رجفة عينيك،
كلما زلّ جفناك المسبّيان بحدقتين شهوانيتين
و مضت في رجفة لا تراعي أحداً
كفارس قدير على لجم ذبيحة
لا تنتهر الذبح.

وحده الليل–
غفيرنا الخجول،
حامي عزلتنا البهية،
بهي وقتنا القتيل،
رمح قلبينا المحاربين،
راعي غزوتنا الجريئة–
وحده
القادر على نبش
حبرنا المؤكد.

أحبك كما لم أحب
أحياك كما لم أحيَ
كما قلبي– الآن– يكاد يعتني بي:
لا يحرض قبري قبل حلولك،
لا ينتزع شظايا روحي من قساوة العظم قبل أن
يهتديك،
لا يدعني أنام وحدي، مسمراً مرآك خلف
عتمة جفوني الرائية منحاك:
كل هذا،
لئلا أموت دون أن أحياك.

لذا
لذ بي.. و أحتلَّ ما تبقى
من سكناي.

وطن

بشير البكر★

إلى أمية وهشام

ليس في الوطن وحده،
يحيا الانسان.
ذلك الغامق حينا،
والرمادي على طول الوقت،
مزمار الراعي المكسور،
الذي لا يصلح للشجن،
العالق بين الجغرافيات والتواريخ.
هناك شموس المسرة أيضا،
الشتاءات المقيمة كقطة برية نائمة،
موزارت،
النساء السائرات على الجمر،
التراجيديات، النائمات فوق العشب
بثياب رملية وأيام داكنة.
ليس في الوطن وحده،
العزلة
سيدة الصمت.
كأس الشراب في الظهيرة،
المصادفة في آخر أحد الفصول.
هو محض جغرافيا،
وبقايا توت أحمر على الفم،
ونعاس مزركش
حتى النهاية.
رجل عند الحافة،
يرى الأشياء تنكسر كأصدقاء قدامى،
على وشك أن يرحل
كأنه يحيا داخل سياج،
من حوله الهواء مهدم
ذكرى الخسارة،
قرب مصباح كهربائي مهجور.
ليس ظله ذاك المترامي،
فوق خارطة الشرق،
الجالس بثياب النوم،
وسط مستودعات القحط.
أغانيه تجوب الشرفات،
صوته غير مسموع
يتسرب الدخان في نظرات سريعة،
وتوابيت مشحونة نحو البعيد.
ليس هو،
الذي يرثي جنرال الطين،
ويتكئ عليّ حين أصعد
نحو الحدود.
كالعظام لحظة الصدفة،
والموت الذي لا يستطيع الصمود.
يأتي من دون حاجتي إليه،
طقس بارد،
شظايا الماضي المصقولة،
التراب الأعمى،
الذي لا يرى الفجر في باريس.
يتدحرج بأسى عميق نحوي
كسائح صمت فمه المسن.
في رياح، بعيدا عن الأمل
يومض لينطفئ.
يركن صورته في الشرفة
ويمضي
كصداع في لحظة فولاذية
الألم الذي يستلقي،
ولا يبرح أضرحة الماضي.

★ شاعر سوري يقيم في باريس

اللقلق

حـكيم ميـلود*

اللقلق مستوحش فوق المنارة
جاء باكرا هذه السنة
حام مع أنثاه حول شتات ذاكرته
لمح بقايا عش خلّفهُ قديما
خفق قلبه، حَطّ وبكى.

* * *

مر عليه ضباب كثير
وأمطار قاسية
وبرد موحش، وربما ثلج
لكنه بقي واقفا
في خشوع صمته
حارسا صغاره
تغير لونه
نحو سواد كالح
لكنه كان يحتمي
بصوت الآذان
من كل الكوارث.

* * *

صغاره يطلون من العش الكثيف
برؤوس نجت من كل شيء
يطلون كغرقى يبحثون
عن لمسة الهواء
في ماء الوجود.
ينظر إليهم الأب بعين
من لا يصدق أنه نجا
رغم ذلك.
اللقلق بغريزة الحياة
يبوصل أيامه
ويتهيأ لرحلة أخرى.

* * *

كلما أذن الآذان
رفع اللقلق
صوتا مطقطقا
كأنما يردد نشيدا
سيحمله معه، إلى
ضفاف بحيرات أخرى
عندما لن يسمع
إلا فراغ وحشته.

* * *

هل له عش

* شاعر من الجزائر

في أماكن اخرى
أم هو مثل الغريب
سيسكن خفق جناحه
وعندما يتعب
يتوسد أي حجر
أو أي غصن في شجرة عالية
وينام...
غير مبال بما يمكن أن يحدث له.

* * *

مثل غريب يعود إلى بيته
بعد هجرة طويلة
بعد غياب قاتل
بعد البحر والصحراء
بعد النار والجليد
مثل غريب يتردد
في طرق الباب
يحلق بوجل
بتوجس من
فقدَ أهلا بعيدين
يتعثر في ثقل الذكريات
بالحدس يشم آجر المنارة
بالمنقار الطويل يجس أغصان عشه
يحدق في زرقة السماء
إنها نفسها!

سماء أيامي القديمة
والهواء حتى ولو أصبح أثقل
فإنني أعرف مسقط قلبي
أنا الغريب لي جناح
ومنزل في منارة أعلى...

* * *

مستسلم لعادة التحديق في الفراغ
متكوكب حول بقاياه
مثل من نجا من الهلاك
صامت في رهبة الغروب
ريح خفيفة تداعب ريشه
أعلى هو الآن من الأيام
ذاهل عن صخب الشارع،
أقرب من طمأنينة عزلة هي
الذي بقي له من الهجرات
كلما رأى حمامة سريعة
في الأفق الواسع
أو طيرا خفيفا شده الحنين
حك بالمخالب قلبه
طوى جناحه أكثر
واستغفر الهدنة
لكنه يعرف الآن، بكل شوقه
أن الأعالي لن تطيل تركه
في وحدة القتيل...

قصائد

آمـــال مـوســى★

قدرٌ مؤنّث

كُلُّ شيء، على ما أرُومه.
ومع ذلك، لَسْتُ مُطمئنّة كالأشياء.
في البَارِحَةِ،
وَأَنَا أُمَارِسُ موتي،
رَأَيْتُني وسط زحمة الوجوه
أَمُرُّ بصعوبةٍ
أُخفي وجهي في راحتيَّ
وَتَرْتَطِمُ كتفاي، من وراء الدانتال السود بقبضةِ
الأشْيَاءِ.
ورغْمَ حِرْصِي البُوليسيّ
علَى السَّيْرِ في الجهة المُخصصة للمترجلين
فَإنّ ريحًا،
تَنوبني في الطمأنينة،
كَانَتْ تَدْفَعُ بِي إلى حيثُ الشبّاك
المُمْتلئة بالرُّؤى الصَّادقة.
وَفي الصَّبَاحِ،
اسْتَفَقْتُ
وَلَمْ أقفِزْ مِن السريرِ كعادةِ النائمِين.
انْحَنَيْتُ كثيرًا،
ثم امتثلتُ إلى قدرِ الوقوفِ من جديد.

لغة النفس

قُلْتُ :
« السّوادُ أشدُّ صفاء من البياض
ووحده اللّيل يجهرُ بأسرار الصّبَاحِ
والحُزن يفضحُ مرمر النفس
والدَّمع يُطهرُ الوجوه أفضل من سَائل الحليب
الملطّفِ »
فَانْفَضُّوا مِنْ عيني
وأطفئوا ما قلت.

وبعد عُمرٍ،
تخضّبَ زمَنُه بالتّينِ والزّيتونِ ولسعِ الحطب
رَأيتُ بشرًا
يمشون وفي القلوب
قرابين لَمْ يُسْفكْ ماؤُها
يُرَدِّدونَ :
لَبّيْكِ، يا آلهة الصّوابِ !

مفتوحةٌ عَلَى مصراعيّ

مقفلةٌ
كَبابٍ تركني وراءه جدي
وذهبَ إلى البحر
يُنْشِدُ سمكتين كبيرتين
كاتّساع عَيْنَيْه
وزرقةِ قلبي.
مقفلةٌ
كَروحٍ تَثَلَّثَتْ
وَأَسْرَجَتْ رُوحها للحقّ.
نَفْسٌ، أَغْرَاهَا الفناء بلقاءِ الحبيبِ.
مُقْفَلَةٌ،
كَأنّي بنتُ لَهَبٍ
جَاءَتْ تُطفئُ حريقَ أَبيهَا
تُضَمّدُ جيد حمالةَ الحَطَبْ.
مفتوحة على مصراعيّ

★ شاعرة من تونس

كَطِفْلَة
رُفِعَ عَنْ قلبها الحِجاب
فَتَكَلَّمَتْ في المهد.

الأنوثة الكبرى في حالة سكر

النِّساءُ اللَّواتي يَفِضْنَ علينا
دجلة ونيل وفرات
فَنُصَلِّي دُون حجرٍ أو ماء.

النِّساء اللَّواتي أَسْرَيْنَ إلى الأقاصي
وَعُدْنَ فَارِغات.

النِّسـاء اللّواتي جِهَازُهنّ بياضٌ ناصعٌ كنسلِ المُريدين.
النِّساءُ اللَّواتي يَمُتْنَ عَذارى
دُونَ تَصْدِيق.

النِّساء اللّواتي يَسْتَحي البَحْرُ من نُهُودهِنَّ
فيُحْرَم نهب كريمِ المعدن والحجر.

النِّساء اللّواتي يَلْبَسْنَ ثوبَ الزِّفاف مرّات
في ذاتِ الزّفاف.
النِّساء اللّواتي تُمْتَزِجُ فيهنّ
الصَبيّةُ المشتهاةُ بالعجوز الصّالِحةِ.

النِّساء اللّواتي في وُجوهِهِنَّ بصمات الإله
هُنَّ الشّاعرات
تَجلّى في قَصائدهنّ الصدقُ نشوةً
فَسَكِرَتْ الأنوثَةُ الكبرى
وتمايلَ الشِّعْرُ جداولَ ماءْ.

مُريدةٌ تعدّتْ كلَّ اللّذاتِ

خَبّأْتُ طُفولتي
في نظراتٍ لهَا بريقُ المَاسِ
وشبابُ الماءِ الدّائم.
تَناولْتُ مِنّي،
زلّاتِ جسدٍ حديثُ الشّهقات.
وتدفّقتُ في الأرضِ
امرأة.
سَأَلْتُ الموتى الكبار
والدَّراويش
وبائعُ الماءِ البورجوازيّ
وكُلّ مَنْ صادفني
وكانَ رَضِيعًا.

تَوَسّلْتُ رَأْس عاشقي
بعينينِ مُحترقتين
وَصِحْتُ :
أَفِيكَ أَلْقَى اللّه ؟
يا رأس عَاشِقِي
كُوني مدًا لا يعرفُ الزّجر
وقصيدةً نائمة في صدرِ شاعر بوهيمي.

كُوني شَاعرةً قُدّتْ مِنْ أربعةِ فُصُول
ونطقا عصي التّلعثم، كالمجاز.
وكشفا،
تسقط بُعده الحُجب
سُهولاً مترامية النُّور.
كُوني بَرْدًا يُخلّصُني لسعَ القلقِ
وَمُعذّبتي حِينَ أتعدّى كُلّ اللّذات،
وَتَفشي السّاقان بِالشّهوات الهَاربة كَمَا الطُّيور.

لَمْ يَبْقَ مِنْ رَغَباتي سِوَى الزّعفران
وَجَسَدِي صَارَ سَرِيرًا لأطول نومٍ.

وَحَتّى مُكابَرَتي، مَا عُدْتُ صادقةً فيها.
أَسْتَحْضِرُهَا مِنْ صُوري القديمة
وأَتَلَهّى بإعْدَادِ قهوة
سُكّرُها أشقاهُ البنُّ
وَأَوْقَعَهُ في عِشْقِ الأَضْدَادْ.

عَساكِرُ الجَسَدِ

هَذِهِ القَدَمُ انْشَغَلَتْ بطلي أظَافِرها
فَمَرّتْ بِدُونِهَا كلُّ القَوَافِلِ.
قَدَمي اليمنى

ذاكرةُ الرُّؤوس المُطأطئة.

ثمرٌ يتدلّى فوقَ نجْمٍ
كُلَّما سَلَم جسدٌ على نِصْفه.

قدمي اليُسرى
تَنسىَ في الصَّباح نَقشَها اللَّيلي.
تمشِي علَى حَجَرٍ
تَنزلِقُ
أصبُّ فيهَا دِفْءَ مِيَاهي.
آجِدُني كَمَا الجِنِّ
يَعْثِرُ جَدائل اللُّغة
وَيَرْميِهَا علَى كَتفي الكَلامِ المُطْمَئِن
فَتَغَادِرُني عساكرٌ
كُلُّ وَاحِدٌ
يرْمي بالقُبّعة
في نَارُ المُهْملات.

غُرفة في شكل تفّاحة

الغُرْفةُ التّي
أُحيكَتْ ستائرُها بالفَرْو المُبعثر في السّهول الزّرقاء
صارت تحلم بطفلة تُكسر دميتها
لا تُفكّكها مثلي.
الغُرفةُ التّي
تسكُنها صبيّةٌ تُطْرزُ وِسادتين
مُنذُ استدارة خصرها
حافظت على كأسها الواحدة
سريرها الواحد
وغطائها نصفُ الواحد.
الغرفة التّي
ربتها تخاف الظلام أكثر من رب الظلام
حل بها زائر،
لَهُ صُرّة فيها سنوات لمْ يُنفقها، وحباتُ زيتون كثيرةُ الضّوء.
الغرفة ،
ذات السّقف الذّي يتحرشُ بالسَّماء
سَقَتْ رُخام الصَّبية
وناولتها مزيدا من الفرو
فَغَدَتْ في شكل تُفّاحة.

بَقَيتُ تِسْعًا
أَفْرُكُ أَطْرَافي وأفكَاري
قَضَيْتُ أربعينًا
تَحْتَ الشّمس أتَجَفَّفُ.
بَعْدَهَا ارْتَديتني قِمَاطًا
وَرأيْتني أكْثر نَضارَة
وأنا أغْتَسِلُ في جَسَدِي المُفَضَّل.

الحُجب

يَا مَنْ سَلّمْتَني ثُوبَ الحقيقة
بَعْدَ أنْ قطفتَ منّي أزرارَه.

جَسَدِي يَكْبُركَ كَثِيرًا
وَقَامَتي نَهْرٌ معتدٌّ بعذوبته.
سَأَغْزُلُ للعراء المتدّ
مِنْ الفَخْذَيْن إلَى القَدَمَيْن
مَا يَكْفِيه مِنْ حُجُبٍ.
فلا يليق بحرّةٍ
أن تلبس ثوبا قديمَ الأزْرَار.
ورأسُها شجرة
تحطُّ فوقها عصافيرٌ
عَصيّةَ الصَّيد.

مَـرايَـا الغيـاب

للغياب أكثرُ مِنْ هيئةٍ
ومَا شَاءَ مِنَ الوُجُوه

البريئة مِنَ الزّئبق.

الغيابُ
لاعبٌ ماهرٌ،
لاَ يَسَجِّل في مَرْمَانَا
سِوَى هَدف الموت.

أوراق الحلاّج

صلاح بوسريف★

«أحبُ من تفيضُ نفسه حتى يسهو عن ذاته إذ تحتلُّه جميع الأشياء فيضمحلُّ فيها ويفنى بها».

(هكذا تكلم زرادشت)

«وكلام العُشاق في حال السُّكر يُطوى ولا يُحكى»

(الغزالي)

طاسين الأزل

معاً
ننام على شفا جرحٍ عسيرٍ
الفرقُ
أنت في دمك تنامُ
وأنا
برمادك احترقتُ

لم تكنْ بدْعة في ما قرأتُ
ولا خروجاً
أنت جمرٌ أيقظ في الناسِ دفء الوجود
بلْ
أنت مشكاةٌ
أضاءت ولهَ الوجود

أذكرُ

كيف أن الأرض حين صُلْبت بكتْ وأدارتْ
وجهها صوْب يديْك لتمسح عن خدّها
شظف الموت
وأذكر

كيف أنك وأنت في قيْدك تمرح
لم تكنْ تعبأ بغير مابك من توقٍ

كانت الأرض على وشكِ أن تميدَ
أو يخبو بعض وميضها
وردُها
لْم
يعدْ ضاحكاً كما كان
ولا الزّرْع استطاب انشراح السنابل
فمنْ
قال إذنْ
أنت «.. حلال الدّم»

دلال الجمال

مُشتعلاً
بدمِك كُنت توقظُ فرحي
تزرعُ في الريحِ شجراً
وتبُثُ في الليلِ
بعض انشراحي

مرحاً
كُنت تعيد صوغَ الوجود
بدمكَ
رممْت كُل هذا المْوج
وأعدْت اشعال
فتن الرُّوح

★ شاعر من المغرب

منْ
بعد كُل هذا الدّم يحتملُ دلالك
ألست أنت منْ هجّجَ الممنوعَ
وأيقظت
كل هذا السُّكر النائم
في جسدي

اختلاجات الحلاّج

أ. «ظهري حِمىّ ودمي حرامٌ.. فالله الله في دمي»
– من يواري كُل هذا الضوء
ويُلقي بحبل الفتك بعيداً

ب . «للناس حجٌّ ولي حجٌّ إلى سكني
تُهدى الأضاحي وأهدي مُهجتي ودمي»
– ألهذا قتل الحلاجُ الحلاَّجَ
أمْ
أنَّ الفرحَ أضاء لحظةً
ثمَّ
خبا

جـ . «إنِّي أخـذت وحُـبستُ وأحضـرتُ وصُلبتُ
وأحرقتُ واحتملتِ السافياتُ الذارياتُ أجزائي».
– ليس سُدى
كانت الريحُ تَطْوي المدى
أو
تسعى لصدِّ هذا الهباء

طاسينُ اليقين

كُنت
فيما يُشبهُ اليقين
تزاولُ الشكَّ بلا تعبٍ
تزرعُ الأرض شرراً
وتشعلُ الفتنة في النائمينَ

هشٌ
هذا الوجودُ حين لا نقرأه
ونسلمْ
بداهةً
أن اللغة لا تكفي
لوضعِ العالم
في
وضح الجُرحِ
– أأنتَ يا صديقي
منْ أباح للدمِ أن يفْضح شُقوق الروحِ
وينضُو
عن الشجر بعض أحزانه

أمْ
أنَّ في قتلك
ما
يكفي
لفضحِ ما ألَمَّ بنا منْ أرقٍ

رجعٌ

يا بُنيَّ
إن بعض الناس يشهدون عليّ بالكفْر، وبعضهم يشهدون لي بالولاية، والذين يشهدون عليَّ بالكفر أحبُّ إليَّ وإلى الله من الذين يُقرُّون لي بالولاية.

(الحلاّج)

قطة شقراء... بيضاء

طـــلال ديـــركي*

غرفة للإيجار

-١-

لقدْ فاضت المغسلةُ

لقد ضربتنا

الشمسُ

وما كُنّا نوفرهُ منَ الإيجارْ

دفعناهُ أضعافاً مضاعفةً

في المطاعمِ

وصالاتِ السينما

* * *

-٢-

الدّرجُ الصّاعدُ مِنْ مقبرتيْ

المطلُّ على سماءِ أثينا

الطابقُ الخامسُ

إثنانِ إثنانْ

إثنانِ..إثنانْ

صَعَدْنا...

.. ..

واحدٌ واحدْ

واحدٌ واحدْ

تصعدينَ «إيرينا»

* شاعر من سوريا

* * *

-٣-

بندقيةٌ في ظهرِ اللصوص

بندقيةٌ شقراءْ

فزاعةُ طيورِ الشهوة

وزجاجةُ ماءٍ

مكسورةُ الفم

باردةٌ

ملامحُ وجهِكِ الروسيِّ

* * *

-٤-

وكنتِ الواقفةَ هُنيهةً

بينَ الغبارِ الوافدِ

من كلِّ ما هو مفتوحْ

والأشياءَ التي تشبهُ أشياءً

في أمكنتِها

في الطابقِ العلويِّ

الذي ينتظرُ سبتمبرَ القادمَ

ليغادرَ

دونَ رجعةٍ

* * *

تتعثرُ ألفُ خطوةٍ بينَ أقداميْ

ويبقى الطريقُ الى طروادةَ بعيداً

يا نصفيَ الإغريقيْ المَنتهكْ

يا نصيريْ

من الميلادِ الى الميلاد

الواديْ البعيد

الجبلُ البعيد

الحصى في حُصونِ الحصى

البحرُ الغارقُ واليابسةْ

قد أبْلَيتم بلاءً حسناً

.. ..

التوتُ عنّي

التينُ عنّي

يدَكِ كي أصعدَ

يا يدَكِ.....

طروادةَ.. طروادةْ.

* * *

بيتُكَ القصيدُ

فإذا خرجْتِ مِنْ أماكنِكَ العامَّةِ

منَ المرآبِ

فاحفظِ القصيدةَ والعهدْ

بيتُك القصيدُ
حيثُ لا يؤيكَ الكلامُ
فقط الكلامْ
سمسَارُ زمنِ الآلهة
ربُّ الكلامِ وَحدَهُ
نزهةٌ
نزهةٌ
على شاطئِ البيتِ
الذي انتظرناهُ
على العشاء
ونسَيْنا كيفَ التَهمناْ
طوالَ الظهيرة.

* * *

أنا الغواصُ المكمَّمُ
بفوهاتِ الأوكسجين
وأجهزةِ الاستطلاع
ملوثاً بالأعماق
يضغطُ عليَّ الماءُ
فأختنقْ..
... ...
البَلْبلةُ في الحديثِ
البلبلةُ في الثيابِ
الممنوعُ منَ الصرفِ
في اللغة العربيةِ
والعملةِ المزورةِ
في المصارفِ والمحلاتْ.
أنا عاملُ المَنجمْ
المعولُ الذي يحفرُ الظِلَّ
ملوَّثاً بالسراديبِ
وتطلعاتِ الصباحِ لا تعنيني
البيلُ فوق رأسي
ليس هالةَ بنوءةْ
... ...
... ...
البطاطا على الطاولةِ
الخبزُ على الطاولة
والأولادُ يميّزونَ والدَهمْ
من رائحتِهِ
التي سَرقتْ كُلَّ الروائحْ.

* * *

الى أيهم ديب

قلتَ لي :
لا تُحصي كم عضلةً تحركتْ
في وجهِ فتاتكَ الجديدةَ
وهي شاردةٌ ،
فأنتَ العارفُ
بجحيمِ ما تعرفْ
وإذا ما غضبتَ
فمالكَ إلا دوشٌ باردٌ
... ...
شهيقٌ
زفيرٌ
......شهيقٌ....صعبٌ
.....زفيرٌ....صعبْ
«إهدأ»
قلتَ ليْ.

* * *

أسمعُ قطتيْ تموءُ
أراها تَحُك رأسَها بغصنِ شجرة
لكنَّ قطتيْ...
والتي كنتُ قطَّها
وكنا نتشاركُ الفراشَ معاً
في مكانٍ بعيد...
منذَ أكثرِ منْ عام
منذ أكثرْ
... ...
... ...
وقيلَ عنْ قالْ
أنْ القِطَّ الكبيرْ
يعودُ إلى بيتِهِ
مهما قربتْ أو بعدتِ
المسافةُ

بقع على جسد الليل

فاطمة الشيدي★

اللهفة تقامر أيامي بحزن مجذوذ الأصبع
غابات الانكسار تزحف على بطن الليل
تصلي الرغبة
تشرع نوافذ العمر على ما لا يأتي
موت مقدس
خطوات مباركة الفحيح
تزرع أعشاب الفتنة بين فجوات الصوت المبحوح
ها أنا أتقدم بكلي
لامعة كخنجر مصقول
كجزع مغلف بالنحيب
يوقد المساءات المظلمة الأضلع
يقودني نحو فجيعة الانتظار
تتقدم نحوي البلاد و البرد
جحوظ الغد يطرز مآتم القادمين من الأنبياء
بلا مزاليج محكمة ترتق ثقب القادم
و بلا كهوف قائمة تصلح للصلاة ،
أتحرك نحو دفء الخسارات
أتوسد الغياب الآثم
ولا أجزع
أتحرق كروح عرجاء تتدحرج بلا موت جميل يغازل منها
اليتم
و أدلف عارية البكاء ..
محملة بأطنان من الرهبة ، من دهشة الحزن
ومن شدو العارفين

* * *

أيها القائمون كوجه القيامة
رويدا
فكلي بكلي يئن تحت ولع الانتظار

شهقة عارية ألتحم ببرق الحنين
أكشف عن ندبة تحت إبط السماء
وأبكي
أرمي شباك العزيمة
في بحيرات العدم
وأبكي
أعبث بي
أعبث بدمي المخضل بنتوء الحقيقة
برأسي المثقل بميزان الحجارة
وأبكي
أبكي
مزامير اللهفة التي تخيط صدارتها من دم غربان الشؤم
في سدرة عمري
جنوني الذي يقبل رؤوس المسافات الناتئة الشهوة
و يدغدغ عرائس الموج
يفترش الدروب التي غافلت ظلها
واستكانت للقافلة
أبكي
حزني الذي يمشي عاري الخطوة
يشتهي عرائش الجن
جسدي المقضوم الريح من مقصلة خفية
انتحاب زهور الفتنة تحت صارية اللغة الخرساء
و.........
أجاهر الدمى بدمعتي ناقصة
وبضحكتي ناقصة
و أخلع صوتي في وجه الريح
أتقدم ببعضي فقط
حكاية للكائنات الناقصة

★ شاعرة من سلطنة عُمان

بأمنية تخط شواهد الأحياء
ليلة رأس السنة
بلا رأس أتقدم
الحزن يعرّش على شرفات الدم في لغتي المخضلة بالفجيعة
المسنونة الوجه
ينشر شرايينه على أوردتها الجافة
موت خفيف الروح يتنزه خارج المقبرة
ثقيل المزاح
يتحرش بي
ويترك ربع خطوهِ على موتاي
وأنا بلا وجه أشرب الأقنعة
وبلا صدى يرتد عند البكاء
أبكي

* * *

الربيع تآكل من فرط البهاء
وأنا كلي بكلي ما زلت أغمز للموت أيها الـ ... تعال
أجهز صوتي للغياب
أطعم موتاي آخر الكلام الذي لن يقال
موتاي خفيفون كالمعجزات لا يشبعون
أدس قمح الحنين في كفوفهم زادا للقادم مني
وأنتظر
الموت لم يجئ بعد
وقد لا يجيء

* * *

أيها الميتون كوجهي
رويدا
سأمشط خارطة الحكايات القديمة بكلي
بحثا عن لثغة (بيذام)
تأخذني معها إلى دروب الحارات القديمة
حيث الموت يغادره الطيبون
وعن سدرة يعشعش بين أغصانها صوت جدي الحنون
وتحت أفيائها نربي الموالد للملائكة والأولياء
ونعد طقوس النذور القديمة

سأرسم لوحات تشبه ما لا يتشبه
وارتق فجوة أذني بالعويل
رويدا
فقد برّحني طويلا هذا الانتظار
فها أغص بجملة كاملة
أشتهي حجرا أقايض به شهوة الموت
أغري بجفوته البكاء
رويدا سأخلع نعلي
فوجوهي كثيرة لا تدفئ شبق المرايا
ولاتتقن طمر الدوار
سأغترف الحزن من بؤر الحنين
لأظمأ
سأقايض الفرح بجيب مثقوب
تتساقط أعناق جواريه
كلما أوغل العمر
سأعمّد الطفولة العائمة في يدي
بشيء من الخبث
كي لا تلهو بمزامير العيد
ولتتصير فقاعات للمجهول
تعلو تعلو...

* * *

أيها الخائنون كموتي :
تخونني ذاكرة الصيف
وأطفال الرعب جثث تطفو بين يدي
مذ كنت قابلة عند باب الليل
وكل ولاداتي عسر
تغمزني كائنات البرد الملعون
أتعثر بنواياها السوداء
وأقف شائخة برائحة الورس في مد اللحظات
أشخب حنيني عطرا
وأواسي الكفوف الفارغة بكلي
بالله
وبـ ....
يا الله

إنهم يذيبون الملح في البحر
سيغيرون خارطة الطعم
فمن يدس الشمس لتغير منسوب الود المحتجز
وراء سدود الليل المفلس إلا من رائحة شبق
ومن سيشذب الوجع الذي ينمو بلا وجل
ولاسيقان تسابق خصلات الليل المتهدلة على كتف الصبح الأعشى
سادا أذنيه في وجه نداءات الكون
(هذي صحراء الله فلن تعشب
ولن تشبع من كل هتافات الرؤيا الملعونة
فدعوها ودعوها فلعل الفتنة مأمورة)
ومن سيضم آلهة الخوف المنزوع الرقعة من جسد العاشق
ومن
ومن
و
م
ن

* * *

أيها الـ. . . . . . ك . . . . . .
متى يأتي
هذا الموت الملعون
الذي ما فتئ يسيل لعابا على شفتي
أخبروه أني مذ كنت أتحرق للقيا
متى سيأكل من حزني بقايا جسدي
متى سيغلق كل ياقات الروح
وأردية الليل
عليه
متى كالغبش البارد يلعقني
يطري أوردتي بلذة عشق
و يحين العرس
متى ....
متى يأتي ليبدد انتظاراتي الموحشة كآلهة تقطع خيوط الرغبات
وتحمي سدة أوهامي بالصمت المورق قبابا خضراء
على أبواب العمر
لا وقت لدي
لحساب الدقات في مساءات الشهيق الحاد الصرخات من أسفل شريان حتى آخر شعرة
لا وقت لتفصيل الأحلام بمقاسات ناقصة فكل دروب الموت سواء
وكل خرائط عمري ناقصة اللهفة
متى سيدون تفاصيل العشق الخرساء على جسدي: يلملم من عيني حفيف الشوق الأزرق، ويوزع بين يدي كاسات اللهفة، ويزرع شفتيه على سرة بهجتي الوحشية، ويرقى نحوي أفنان الطهر
متى ....
متى سيقطع كل الأيدي التي تتمرأى في وجهي ، تحفر صدري بأظافرها النحاسية، تنزع رموشي في خفة طائر، وتترك على جلدي رسائل حروق تترا.. لا يمحوها الفرح الساذج أو حتى العرس
وكل الرؤوس التي تقضم تفاحات البهجة في أول إيناع وتدلي ، ترسل سهام الكدر الملعون لتخترق حدود الروح ، وتشرب نخب الأدمع بلذة صوفي
متى ....
متى سيختطفني الفارس على حصان أبيض
لأنام بين يديه
ولا أحلم أبدا
ما زلت أراه يسابق رائحة الموتى
يهزأ بجفاف الأجساد
بقامة فارعة الفرح يتصيد لي عذارى الجن
يؤرخ تاريخ الليل المتوله من شبق الحزن
ويرمي حجر النرد في باحات الكلمات
يكشف عن سيقان الرغبة
في تواريخ المهد واللحد
والعمر الفارغ
إلا من موت
ويهنأ بي

نشيد اليأس

يونس الحيول★

الآن و قد انتهت الحرب
و الحواس أسلمت
أوزارها
في البعيد حيث لا أثر
للحرائق
الليل يجرح أنامله
الفراغ
فهل تصغين إلى قيثارتي
تجهش أوتارها
بالندم؟
إلى نبضي في رسائل
الهاتف
دوزنه الغياب على
نشيد اليأس؟
ماذا كان بوسعي أن
أفعل ؟
لسمكة سكالي الصغيرة
إذ أماتتها الوحدة
لقلبك الساهم
إذ جف فيه الحب
لنظرتك التي ترسلينها
أبعد مما أخمن..
حواسي تلوح لغيابك
بينما صمتك
يقول كلاما حامضا
عن المستقبل
حين قرأت(الشاعر)
أحدست أني من كان يتألم
وليس سيرانو؟
أرأيت كيف الثواني
تقصف العمر؟
في غرفتي حيث الهواء
يائس للغاية
والظلال في لوحة
ماغريت مازالت تمسك
بخناق العالم
قرب ضحكتك التي ترن
في الدرج
قرب الدمية المكسورة
أسجي جثة الملاك
الطيب الذي كان لا ينام
كي يحرس
أحلامك في الممشى
الموحش إلى فندق
الفردوس
فقط عديني
حين تذهبين إلى نومك
أن تهذي بكلام غامض
عن مقهى لاكرافيل
عن الشلال
و مساء البلياردو
وفي حلمك الآتي
أن تمنحيني جسدك كله
لأعلمك الحب
عديني
كلما زرت سروة الذكرى
وحيدة أو رفقة الساعة
الزرقاء
أن تلوحي طويلا
للغيمة الواطئة
التي – بلا سبب تقريبا–
بذلت دموعها
لصباح بارد في يوليوز..

★ شاعر من المغرب .

أفاريزُ النّوير

محمد الأسعد★

(١)

ليتني عبر هذا المساء
والأشجار
صورة مرسومة
بخطوط بسيطة

(٢)

أزهار النويّر ... !
زقزقة عصافير الدوري
تتباعد
في الضباب الخفيف

(٣)

يا لهذه الأشجار !
لا تعرف
إنها تلقي
ظلا

(٤)

منذ صبانا
تتبادل الأحجار
والنجوم
الصمت
والصمت وحده

(٥)

تحت رمال الصحراء
يسمع المتوحدون
دائما
أنشودة المطر
وهي تروي حكاياتهم

(٦)

بيوت وتلال
وجبال بعيدة
تتذكر دائما

(٧)

يصغي
صاعدا من عمق الوادي
لاينظر إلى الوراء
إلى أزهار الحناء البيضاء

(٨)

إلى أين نمضي
في هذا الصفاء الشفاف
صفاء الشتاء العميق
تحت أشجار التنوب ؟

(٩)

تحت قمر صاف
يسير حجاج على الطريق
تاركين لأطفالهم
تماثيل الوعول

(١٠)

لم يعد الأصدقاء يضحكون
في الحجرات الخشبية المطلة
على البحر
ولكن في أحلامي
أسمعهم يتبادلون الحديث

(١١)

أينما احمرّت
ثمار الصبّار
وتفتحت أزهار الدفلى
أكون في وطني

(١٢)

تحت شجرة حنّاء كانت صبيّة
تبكي
جوعها
كاهنة بين الصخور

★ شاعر وناقد من فلسطين

(١٣)

مقهى تحت الأشجار
أصوات عصافير
ونتف من ثلج
بيضاء ...
كم أحبك أيتها الخضرة

(١٤)

على مرأى من أمواج البحر
يسأل الباحث عن طائره
سابئة الخمرة
والندى

(١٥)

الأصدقاء الصاخبون
في المقاهي
لم يكونوا ضيوفا
كانوا لاجئين
من ظهيرة خرساء

(١٦)

أكتبها
وتتلاشى
بين أصابعي ...
كلماتك أيتها الحقول
أحلام
لاتصلح للورق

(١٧)

بعد أن هرمت أمّي
لم تعد تتعرف على الوجوه
والأصوات ...
أغانيها
هي كل ما تتذكر

(١٨)

صيف المقابر المهجورة
يعرف
كيف يحوّل عجائزنا
إلى أزهار
يوما بعد يوم

(١٩)

كلماتكم أيها الأجداد
تسكنها الريح
تخلو من صمت قرانا
وعصافيرنا العمياء

(٢٠)

دقّات الساعة
تمنحنا أياما مشمسة
وممطرة
صباحات وأمسيات ...
تغيّر السماء نورها
والإسفلت لونه
والريح وجهتها
والأشجار حفيفها

(٢١)

أحيانا
تنزل كلماتنا
الخراب نفسه الذي
تنزله خطواتنا بالأعشاب
وصمتنا أيضا !

(٢٢)

لايعود الأطفال الراحلون
على الطرق الترابية نفسها
بل عاليا
عبر أغصان الزيتون

(٢٣)

في الفناء
تحت أشجار الخرّوب
يسقط الظل
على وجه أمّي

(٢٤)

لم يهرب صديقي أبداً
من هذه العتمة
بل واصل الرحيلَ
بأغنية
على شفتيه

(٢٥)

حين انتشى الأطفال
فقدوا حذرهم
كان الخطأ
خطأ الجدران والسقوف
والسماء المفتوحة

الخلاء الأول

نبيـل منصـر*

كتاب الرمل

أنفخ في هذه الصخرة كمن ينفخُ في الناي، واخرج من غار الشتاء الطويل. الشمسُ على الأبواب والازميلُ تحت الشجرة.
اخرجْ: محفورةٌ الوُعول تخبئ الصحراء ومطرة الخْيال.
اخرج لترى قدمي على الخزائن، يدي على التَّاج ولساني على الثمرة. من يُسيئ الظن بمنجلي يمدُّ قلعتي بحجارة عالية، وبيتي بناقوس يقومُ على خدمته رجالٌ أشداء. أنا هنا حتماً ولا أريد غير أيام قليلة أعلِّقها على الباب كعصافير صرعَى.
عصافير تموت ويبقى غناؤها حيّاً في الرَّدهات. هل أنت مولعٌ بالكتاب الذي يعرفُ أكثر من صديق؟ وهل تعلمُ شيئا عن ذكاء الأفعى وخُبث العقل وعادةِ الغراب؟ ضعْ رأسك إذن تحت إبطك ودع أحلامك تقْفزُ مع التلال، ولا تلتفت لأنه لا يوجد خلفك وراء.

ثيابُ الملاك

الحواس تتجمَّع في العين. العتمة التي ترانا تهبط إلى القاع.
العتمةُ تمُدُّ يداً تتفرسُ الأشياء، تشمّها وتربطُها بزورق يطفو على سطح الشاطئ. النباح يحمل بين فكّيه عظمة البادية.
المُواءُ يرشدنا إلى دفء الشراشف وضوءِ المرآة. هذا الصباح نحن ناصعون كالثلج الذي يغطي شجرة أحزاننا. الشتاءُ طال تحت الجلد وفوْق ثياب الطبيعة. الشتاءُ أطْعم أعيننا ثمار اللهفة، وكلُّ طائر يعبر نتمنّى أنْ يقذف ناراً في بيدرنا، وعلى هذه الأيام المنشورة على حبْلِ الغسيل كثياب الملاكِ الذي فقدْنا وجهه في الزحمة.

متحف الثلج

الرأسُ تحت الوسادة
خالٍ من الأفكار
ولا يشبهُ غير متحفٍ من الثلج
التماثيلُ تذوبُ بهدوء
والكاميراتُ ترصدُ عدساتُها شمساً ميتةً.
قيل كلامٌ كثيرٌ عن العظمة
لكنَّ غرفة الثلج تشبهُ قبراً مؤقتاً
الفنُّ فيه يساوي لمسةً عابرة
وما من زوج يتبادلان قُبلةً تشعلُ المكان
وتعيدُ الماء إلى خلائه الأول
ليستحمَّ فيه الناسُ والعصافير.

ظلّي يعرفُ الحياة أكثر منيّ

عليَّ تقفُ الشمعةُ
مثل طائر يرتجف في الظلام
أجدُ طريقي في الدهليز
يرنُ مثل درْهم
وأسمعُ الخطو
حين أرى ظلّي على ممشى
يتأبطُ كتابا
يحسبهُ أنثى
من فرط ما حدثَهُ
عن الشُرفات والغُيوم.
ظلي يعرفُ الحياة أكثر منيَّ
ولا يحلو له العيش
إلا في النوم
بين الحجارة والأعشاب.

* شاعر وناقد من المغرب

أكثر من أي وقت مضى

حســـن خضــر*

القدم اليمنى المليئة بالشرايين تنزف
والموتى يرهفُون السمع الآن،
أكثر من أي وقتٍ مضى
جثثهم التي تتراكمُ سوف تصنعُ تلاًّ من
الأرواح
يمكن الصعود عليه،
وسؤاله عن سرّ مشيئة الآلات،
والقوات،
عن عددٍ إضافيّ من محفات ٍ
لحمل الموتى،
وفراشاتٍ تذودُ الدود عن حبّات نور عيونهم
في القبر،
فالقدمُ اليمنى المليئةُ بالشرايين تنزف
قدمُ الخطوة الأولى
ولوِلُوا ندماً عليها
على أقدامكم التي مرَّ فوقها القطارُ مُسرعاً
قلدُوا في الأنين عذاب مومسٍ،
أزهقَ الأ لمُ فُتات شهوتها،
شرِّطوا الأجساد بشفرة مُوسى حادةٍ،
فأنتم لا تملكون غير هذا الذي أفسدوهُ
عنوةً..
صرِّخوا خمس مراتٍ في اليوم والليلة
دعُوا حُرقة العويل
في القلوب،
تفزعُ المواليد،
تنزعُ السَّكينة من مهودهم
فيكبروا قتلةً
عتاة،
لا شعراء حكائين،
قد ألِفُوا المحبة والتلاوات..
فلا الخيلُ،
ولا الليلُ.. ولا المرآة تعرفُنا.
انظروا الآن بصدورٍ مصفوقةِ الرئاتِ
كصدورِ منْ فقدُوا الأمل
إلى القدمِ الأولى فوق خريطةِ العالمِ
وهي تخلِّفُ الجذْع واحدى خطوتيْهِ
اصطناعيةٌ..
بينما يجلسُ الشاعرُ إلى أوراقهِ
ليحرقَ في كلِّ زفرةِ ألمٍ- ملاكاً من الطائفين
النَّادرين الآن في غُرف الكتابة.

* شاعر من مصر

«هو الآتي من متاهة وأنا المضمرُ فيها..»

مـؤمـن سمـيـر ★

كلُ يوم
أظنُهُ مات أو التهمهُ النملُ
إلا أنه يفاجئني وسط الكابوس
ويَربتُ عليَّ
ويبتسم منتصباً
قائلاً لا تخف يا صديقي
ليس لنا إلا بعضنا
فكيفَ أتركك يتيماً
لا تقدر على صُنْع زوايا قائمة
ولا أحداثٍ ملتبسةٍ تحيا بها
عبْري
كان شجاعاً اليوم
ثعبانياً دار حول مشاعرِها
ذكياً كأنهُ ثعلب
مسكيناً كأنهُ قرصانٌ خائب
خائفاً طول العمل من الابتلاع.. الخ
ثم تحكي لنفسك
ولأصدقائكَ بعدَ الثمالةْ...
أعرفك عندما تشردُ ناظراً لي
ترسمُ مستقبلنا
يوم ستصير سميناً فيغطيني الظل دوماً
وعجوزاً تسحب مرونتي من رصيدك
وكيف تحاول في نوباتك
اقتلاعي
وكيف ستبكي
وتعاتبني
وأنا أعودُ أربت عليك
وأبتسم
قائلاً لا تخف يا أخي
لم يكن لنا
إلا بعضنا...

* * *

البراعةُ أن تعلمني دون جرح كبرياء.
كانت تنبتُ لهُ أجنحةٌ بعد الهدهدة
أو يتسلق حيطان الجيران
غير المعتادين على العواصف.
كان ثورياً
وكنتُ أزدادُ يقيناً
بدوري كمراقب منبهر
خطف مرة سمكةً من فم صقر
وأطعمها لقطةِ الطفل فيّ
وبشكيراً من حبل غسيلِ أجملِ بناتِ
الشارعِ

★ شاعر من مصر

وغطّى بها عُرْى الصامتينْ
وأنا أصفّق جذلاً
متجاهلاً ضعفي
وكوْن دوري لم يتعد
ترتيبَ وجبةٍ ساخنةٍ لهُ
وإسباغَ الغطاءِ على حوافهِ
كي لا يطولهُ الهواء....

* * *

صاحبي هذا طيبٌ كوالدهِ وجدِّهْ.
هو الكبير وأنا الضئيل
لكنهُ يحبني دون حساب
وأحسُّ أحياناً أنهُ يخشاني
وكلما أتماكرُ عليه وادّعي المرضَ
أو حتى الارهاق
يجزع
وتزيد ضربات قلبه
مما يجعل دمي يضطرب
فأرفع نظري إليه
وأبدأ في إحصاء
الرعَشات...

* * *

أحضرتُ كتاباً
ومررته على الصفحات ليشُمَّ الدنيا
فكان ينتفض عند عباراتٍ
بعيْنها
ويُغنيّ عند الصور.
تعلَّم حبيبي القراءة
وأغْرم بالبرتو مورافيا
وهنري ميللر وباطاي
وطلبَ زيارتهم في غرفهم
واقترحَ أن تكونَ الكتبُ
على شكلِ عمودٍ حوله رايات..
إنهُ يُشاهدُ الآن الأفلام
ويستمع إلى الموسيقى ويتسلى بالقفز بين
غُرزِ الشباك
ويعلق صورة خرطوم الفيل في الغرفة
وأحبَّ التاريخَ حقاً
حيث يرقصُ كلما شافَ كهفاً
في عُمْق المشهد...

* * *

إذا استسلمتُ للنوم
هل سيتسحّبُ ويلتفُ حول عُنُقي؟
لن أغضبهُ بعد اليوم
ولن أبني ذاكرةً توازي ذاكرتهُ الطريّةْ
ولن أربي أصدقاءَ خارجَ حظيرته
ولن ابتسم لأي دغلٍ كثيفٍ
إلا إذا هدأت رعدتُهُ..
بهذا أكون المستحقُّ الحقيقيُّ
لكلِ دفءٍ
قادمٍ في الطريقْ...

تسو نامي

عامـــر الرحبي*

الجميع مروا من أمامي
أخذوا بقايا المكان
ورائحة القبور
مروا دون
أن يلتفتوا
لسماع أي شيء
في هذه القاعة
أراني أتنفس
أصحابا تركوا المدينة
ورحلوا ليخبروا
أهاليهم
بماذا فعلت بهم الرياح
تسو نامي
جاء ليدفنهم جميعا
دون أن يستأذن
أو يدق عليهم الباب
جاء من خلف النافذة
ربما من خلف القضبان
لم ينم ساعتها
لأنهم أمام الفاجعة
يتنفسون الكلام والقصيدة
يحملون أغراضهم
آلامهم أحزانهم
هم كالغرباء الآن
يبكون يودعون
أحبابهم الذين قذفتهم
الأمواج بعيدا
فراحوا يسألون
عن الرفاق الطيبين
أما زلتم تحلمون بالعبور
إلى الغياب
إلى موت حقيقي
يأخذ معه كل شيء
فلنرحل إذن
لنسرع لنفتش
عن لحظة أخرى
خلف هذا الباب
لندعهم يهنأون بموتهم الناعم
هنا سنلقي
نظرة الوداع عليهم جميعا
لنسألهم
عن معنى الكارثة
وندور معهم
لنحيا سويا
نجمع أشلاءهم
واحدا واحدا
لننفخ فيها
من روحنا العطشى
ونذهب
إلى الجحيم
معهم لنلتقي
مهزومين خائفين
خلف البيت القديم
لننام نومة واحدة
ونطفئ الأنوار
بزر خاطئ
لنتفاجأ
بأننا أمام
تسو نامي آخر
يأتي حافي القدمين
ليغرقنا جميعا
نحن الحاضرين
أنا وانتم انتم وأنا
ما الفرق
حينما تحل المأساة
ويبدأ تسو نامي
مرة أخرى
بهيئة أخرى
يدغدغ أحاسيسنا
بالموت المجاني
بمعنى الارتباط
بالحياة
هو هكذا يأتي
هو هكذا يرحل عنا
تاركا
جثثا
تطفو
فوق
ا
ل
س
ط
ح .

* شاعر من سلطنة عمان

قصيدتان

ليلى السيّد★

معرفة بطعم الشوكولا

حين لا تراني
أجد السير إلى معبدك
تغشاني محبتك
وسكرة خفيفة بضوئك

حين لا تراني
أرى شفاهاً طرية
ابتاعت كرزا
وأهدته لنقطتي
البداية والنهاية
من شفتي.

حين لا تراني
أتأمل أشجار صمتي
في الحديقة
وأزهار المسرات

حين لا تراني
أرى الفضاء تماثيل لحلم
قلب صغير

حين لا تراني
أفتح أقفاص نفسي
لتغادر
كل الحشود الضارية
فأشعر برعشة التخلي

حين لا تراني
تظل أقدام من عبروا
تائهة في الرمال

حين لا تراني
اعتصم بحبل
أمومتي
فأرى العالم
متفرقا في بهوها

حين لا تراني
تطفو الخشبات البالية
فأرى في الأفق
سفينة نوح قادمة

حين لا تراني
ارتمي بين أشيائي الصغيرة
تحت رذاذ القبلات
محتضنة شمس ذكرياتي

حين لا تراني
انتشي بلذعة الدمع
بفرح طائر
له طعم الشوكولا
يفزعه اليقين

حين لا تراني
سأنتظرك أمام
مرآتي أهيئ
النفس لضوئك

مديح البنفسج

من بيضة طائر
يخرج البنفسج
محترقا بشعاعه
ينقش في هدأة
لون حزنه
مراكب للرحيل
تلون الشمس بنفسجا
تلفها شراعا
للفراشات البنفسجية

ألم تكُ للبنفسج من متعة
في بدء خلقي؟
يلتف حولي
ويرمي خصلات شعري
وشاحاً
لمعبدٍ
طوق خيال شاعر
وآلهة

اشتقت لطائر البنفسج
كأني أشم رائحته في كل واد
فأراني أهيم
تتبعني الغواية

ارتجل البنفسجَ
من عزف قمري

فما زلت أحيا
لأن البنفسج
يمتدح جثتي

★ شاعرة من البحرين

ماء الورد

خلود الفلاح*

في نورها الثلاثين
صادقت
قمرا وطائرة ورقية.

....

لأنهم أطلوا
من الشرفة الخطأ
حرموا أنفسهم
روعة المشهد.

....

حين أفقد ماء الورد
حين أفقد رائحة العشب
أتأهب للبكاء.

.....

على جدران الغرفة
يستعيرني
و أنام وحيدة.

....

ما أضيق الشوارع

ما أوحش قلوبنا
الابتسامة
تمر كريح صامتة.

....

في المسافة الصافية
بين ظلينا
نمت
حديقة صغيرة.

....

بعد تفكير
مدهش
أدرك الصمت ذاته.

....

في التباس المعنى
أرحل إلى يقيني
أفتش عن
نسيان ممكن
يتفوق
على تكوينات الذاكرة.

* شاعرة من ليبيا

قصائد

نجـــاة عـــلي★

مسافات

سأضع بيني وبينك
مسافات
ثم أملأها بكراهية
لا يطفئها شيء
أو ربما بحزن ينمو
في رئتي
- دون توقف -
كي أراك جيدا .

ورود من أجل الحمقى الطيبين

أظنك جئت من
القرن السادس عشر
وإلا لماذا أسرفت
في النبل
لن تصدق أنني
تدربت اليوم بما
يكفي
على الشر؛
لذا سأزيح بهدوء
آثار ابتسامتك
الطيبة
التي تخترقني،
ويدك التي بها
رحمة
عن يدي،
والهزائم التي تنتظرني
في نهاية الممر
لأواصل خطتي التي
بدأتها
منذ الصباح
لتعذيب الحمقى
-الحمقى الذين أحسدهم
من كل قلبي
على سذاجتهم-
وسأكون طيبة
معهم
وأهيل عليهم التراب
بنفسي
ثم أضع الورود التي
أحضرتها
من أجلي
على قلوبهم
- والتي فصلتها عن
أجسادهم منذ قليل -
على أمل أن
أراها
على حقيقتها.

عشق

أمعنت في عشقه
لدرجة مزعجة
وإلا لماذا تنشبُ أظافرها
في وجهه
أو تصرّ على تمزيق
أعضائهِ
- بفرحة غامرة -
كلّما زارها
في الحلم
وقبّل شفتيها!

نزف

في أواخر أيامه
كانَ هزيلاً وطيبًا،
ولا يريد أن يكلّم أحدًا
غيرها،
ولم يعد في حاجةٍ
لأي شيء آخر
تكفيه إذن هذه
المبولة
- والتي بجوارهِ لا تفارقه -
تصوَّرت لوهلةٍ
أنه غادرها
رغم أن صوته يلفّ
الآن معها
بين الغرف،
كما أن هذا النزفَ
البطيءَ
- بين شرايينها -
لا بدّ أنه يذكّرها
بموته البارد
ووجعه الذي صار
لحنًا جنائزيًا
لا ينتهي.

★ شاعرة من مصر

الشجرة الأخيرة التي تولد من أصل الجبل

زهـران القاسمي*

ترفع عقيرتها الشجرة المائلة الظل
ناحية القمم
لم تكن كأي شجرة
كانت تقظ مضجع المسافرين في الغيم
وتشرب أصواتهم وأحلامهم
لكن القمر الذي يطل على ظلها المائل
في الليالي الأقل حظا
يلقي إليها بخيوطه النورانية
حروفا لأسماء القادمين في سجدتيها
تظل الجبال من حولها منتظرة ما يحدث

* * *

للحجر الصامت بين عينيّ
للفراغ الذي تهالكت حوله الكلمات
للشجرة الأخيرة التي تولد من أصل الجبل
لبنات آوى يلعبن في بقعة الرمل
ليتناسلن في المغارات المكتظة
برائحة شبقهن
للنخل يسقط عرشانه على رؤوس بناته الأبكار
تستقبل قمر الليالي الباردة
جنّية هذا الليل
حين أخذت زمام سفره
ناحية النائم على قنطرة الطريق
ذلك الجسد المنتظر للماء
والذي أخذت تداعب شعر صدره
متغنية عن تأنسها به
وليعبّر لها عن قربه
ظل يرشقها بالماء

* شاعر من سلطنة عمان

لتسترسل في سفرها
كانت تغنّيه روحا هاربة من العادة .

* * *

من أين تأتين أيتها المتمردة
لتشعلي في كبد العاشق
من رماد حبه القديم
شمعة واهنة .

* * *

صوتها اجترار دلو من قعر بئر قاحل
رعشته أنين البكرة
والحبل امتداده المخيف

* * *

للرذيلة طعمها
حين استقبلت أول كأس
كان جسدي يهتز كسيف في يد العازي
وحين خلوت بها
كادت أحشائي تنقلب خارجا

* * *

في المرآة
تسقط صورتي من وجهي
الذي حلمت به طوال الليلة الفائتة
أظل أكرهها
ألانها تخفي عني صورتي الحقيقية ؟ .

* * *

الجنادب على الزرع

ثمة أطفال بمصائدهم البدائية
يقتنصون الجراد الموسمي
ويتركون جراد المقابر للشمس
وتحت ظل الشجرة القديمة
تهب رائحة الزيت مختلطة بالشواء

* * *

صوتها
تلك الموسيقى العالقة في تلابيب الجسد
التي يهتز لها
تاركا حظيرته التي استوطنها
تنفر من طبعه الطارئ
ذلك الوعل الذي فقد أنثاه بين الجبال
وطنين البندقية
يرسم له مخيلة النهاية .

* * *

عيناها
ذلك الضياع لا ريب فيه
غائرا في رمق الوردة الأخير
تنتحل مشاعر زائفة
تلك الضبع التي خانت سيدها
ببقايا فريسة عفنة
عيناها الدامعتان
أملح القرويات يملأن جحالهن من النبع
يجرجرن لامبالاتهن سعفا يابسا
احتطبه بيدار من مقصورة سيده
عيناها على الجدار
وثمة من يدس طلاسمه تحت مواقد الغرباء
ربما يجيئ الأبناء طوابير
يجتازون كروش أجدادهم ناحية الأعياد
ربما تعلق الشاوية ملحمتها
ريثما يعود كلبها الأدرد من خلوته
عيناها

والجوع الرابض بأنيابه
على باب صغارها
متقرفصين من البرد والشتيمة .

* * *

أتساءل عندما أراك تشرقين كل صباح
حاملة على عاتقك
حياة ودفء هذا العالم
أنت التي كنت معبودة الأمم
والتي صنعت لك معابدها الخالدة
ترى من أي بحر تستنزفين هباتك وعطاياك
أتلعثم عندما أراك تسحبين خيباتك مساء
مصابة بالأنيميا والحزن
أيتها السيدة المتفرعنة
يا أم هذا الوادي
وحدك من يجس عروق الذهب في جباله
وحدك أيتها الفاتنة
من يقطع عليّ خلوتي
وأنت تبحثين عن خبيئة أجدادي القناصين
في الشراج الملتوية
ها أنت تتكومين من الحزن والضغينة
تلوكك صراصير الليل
حتى فجرك المرتقب

* * *

يداك
اتركي لي يديك
أتأرجح بينهما حتى أنام
لم تكوني تميمة المحارب
و لم تشائين له النصر
لذا اتركي يديك برفق
حتى ينسل من بينهما
إلى نهايته السحيقة .

* * *

سلم للوردة
يبدأ السحر بنيرانه الشاحبة
يستحضر روح شبقك اليتيم
في الصعود نحوها
حواسك
تلك القطع البالية
والتي عفا عليها الدرب
بغباره وبقايا مستخدميه
خطواتك
الإيقاع الرتيب الذي تحفظه لاقتناص أنثاك
بملامحك التي تود الظهور بها
صوتك الجبليّ
لهجتك المضحكة
خيولك الجرباء المنطلقة في المدى
تحلم بهواء جديد وأمطار غزيرة
حبل للنحلة
تسعى لصنع مشنقة جميلة
جمهور من النمل الأبيض والأسود والأحمر
يرقب الحفل
أسراب من اليعاسيب تزين سماءك
بالعتق والتحرر
بينما السلاسل تضغط على رقبتك
تجرك القبيلة إلى المخطط الأزلي
مصعد للشذى
معراج للحلم .

* * *

ناوليني حبة المسكن
فأنا لم أرفع قضية على أحد
ربما أردت عدّ الشعر المتساقط
من رأسي قبيل الصلع
ربما أردت أن استمع وحيدا إلى موسيقى الفوارس
ووحيدا كذئب جف حلقه من كثرة العواء
أبسط أمامي هذا الكون
بمجراته وعوالمه الغيبية
لأنتقي أي مكان أستطيع فيه
الحصول على الضجيج دفعة واحدة
ناوليني فنجان قهوتي الأسود
أستخرج منه ليلا
تنام فيه مخلوقات عقلي إلى الأبد
فإذا أغمضت عينيك
ورأيتني وعلى جبهتي تركض خيول
بفرسان توشحوا بالسواد
تذكري أنني كرهت عمائمهم البيضاء
ودشاديشهم القصيرة
أما إذا أردت اللحاق بقوافلهم
فاتركي أثرا يدل على نواياك المبيتة
فكثيرا ما رسمت يديك عاريتين على جدران موتي
ناوليني صباحاتي ، ذكرياتي ، طفولتي البائسة
ناولي أبي نعاله القديم
المصنوع من بقايا إطار سيارته اليابانية
قبل أن تناديه الوعول
فها هي هناك
أسمع مناجاتها له
ليحمل عليها ببندقيته الألمانية الصنع
ناوليه إياها
فهو لا يكره حياة الوعول
ولكنه يلعن العادة
واحملي على عاتقي إرثه الثقيل
هل أستطيع الآن
بعدما أحسست بالفراغ يسري في عظام الجمجمة
أن ابتسم بهدوء
وأغمض عينيّ بهدوء
وأسقط رأسي رويدا رويدا
بينما ستغمضين عينيك
وتلتحفين بالسواد .

الشتاء

باسل كلاوي*

أتى الشتاء
ولا رجاء ..
أتى الشتاء
لكنما لن يمطر ليل السماء
إلا الدماء
وعلى الأرض
ليس ثمة غير البكاء
أتى الشتاء .. !!
الرماد يتهافت ببطء
فوق المدينة النائمة
فوق ذكريات كالنحيب !
سيأتين من هناك
من مغاور المتاهة الصدئة
في قلب النهر الاسود
حوريات الأسى الرهيب
ليلثمن شفتيّ
بشفاه متلاشية لها طعم الفراغ
بينما الريح القارسة
تكنس النجوم
تذرذرها فوق أرض الدم !
أبدا لن أعود
في طريق السنين الخافت القصيّ
الذي تركته ورائي ،
أبدا لن أرى
فتيات المطر الذهبيات
اللواتي رقصن في مروج
أيامي البعيدة !
لن يحمل لي العزاء
حتى
حزن الشعراء الهائل !
وهناك ..
أترى الرجال الذين يبكون
هناك
لوحدهم
بعيون بيض
بعيدا بعيدا
في خلاء ليل المدينة القائظ ؟
بأيادٍ قانية
يلوحون لنا من بعيد
وفي الظلمة الحالكة
ينسلون
صوب مملكة كالحة
حيث الصمت الثقيل
يغلف العتمة كلها !
وهناك سيلبثون
لن يعود أحد البتّة
من أرض الدموع الكبيرة
لقد أكلتهم الأيام
ولم يبق منهم إلا الرماد
تنثره وآنية
الأصابع الذاوية !
في مواقدهم
ليس ثمة غير العويل
وحالك الزمهرير !
لم يكن لهم
إلا أيدٍ خالية

* شاعر من العراق

تنثر النسيان
فوق القلوب الغافية !
ولن يكون لهم
سوى نجوم تومض هنا هناك
صامتة في السماء
تذرذر فوق قبورهم
قبلاتها الباردة !
(لربما . . لربما
رأيتم الفجر
لحظة ميتاتكم !)
وإذن . .
فلتهبط يا مروان عيدان
آن أن تهبط من جديد
فالشهيد
في كل هذا الليل
لا بد أن يعود إلى الصليب !
بأم عينيك
رأيت المدينة الكبيرة
تغرق في الصمت والدموع والظلام
والرقيب
ثمل ،
عنيد
يعبّ دماء الليالي والنائمين !
رأيتَ الموتى المتعبين
يحملون المدينة عبر السنين
كلما هوى واحد منهم
أيقظته السياط
لهم لا شيء سوى الحلكة
وقهقهات الشيخ الغليظ !
مروان يسير الآن بين النجوم
في صحارى السماء البعيدة
أتى ،
دخل ليل القصيدة !
وهم متعبون ومتعبون
أتوا وراءه صامتين وصامتين
فوق أفراس بيض
في طريق ليل لا ينتهي
لا يبغون منازلهم
لأنهم يعلمون
أنّ هذا لن يكون
فغراب الموت
قد قدّ الحبال
فيبكي الليل دما
وتئن الجبال !
هم يعرفون
أن في مدينة الذهب
يجول سيف من لهب
يقتل الشهداء إذا عادوا
ويذبح الغضب !!
تبت يدا أبي لهب
يعبّ العويل والدماء
ويثمل آخر الليل من التعب !!
لكنما أنى لقاتل بليد
أن يقتل الشهيد
من جديد
أن يكسر النشيد ؟ !!
فلتقرع الطبول في السماء !!!
. . . .
. . . .
مروان صامتا يمضي
صوب قارس حقول البنفسج
الأسود
مروان هناك وحيدا ينام
فأبكي . .
تنكسر القصيدة
ويحتويني الظلام !

* مروان عيدان صديق الشاعر الحميم، يرد ذكره كثيرا في قصائده، استشهد في الجنوب عام ١٩٨٨ .

وداع

طالب المعمري

إلى: جبل شمس

لا تف الكلمات

نطقها
الشفاه دمعة وداع
أزلية
كل وداعٍ
بصيرة بعد بصر
لو أنكم نظرتم
شمس قمته
وروح عصافيره العالية
لشممتم رائحة الطرق
أحذية مبللة
بالحنين
وداع برموشٍ
غير مغمضة
كل تلك المسافة
الضالة
التي تحدّرت من
«سيوح» الروح

مدن
دون أغصان
شجرة أسفارٍ
في حقيبة
كلما اتسع الكلام
ضاقت
الدماء في الشرايين
كل وداعٍ
تفاحة
بيد إمرأة
كل قلب سكين
أي وداعٍ هذا
لقصيدة اكتملت
على مشرحة البياض
والقراءة
الوداع حتف
والقصيدة
الخنجرُ المسمومة
بكلمات الاكتمال.



المنكـود

بعثت السيدة منيف أرملة الراحل الكبير ورفيقة دربه الحياتي والابداعي المليئ بالخطورة والعمق والشتات، هذه القصة، كما توضح الرسالة التالية، ومجلة نزوى التي تشرفت منذ بداية اصدارها بنشر ما يخصها به الراحل، الذي لم يرحل يقيناً عن أفئدة قرائه ووجدانهم، كونه، شخصا وكتابة، أحد أهم الشهود الحقيقيين على هذه المرحلة الأكثر اضطراباً وتمزقاً ورعباً في التاريخ العربي، ستواصل هذا الدور الذي يجسد بعض وفاء، بداهة لن نستطيع تجاوز حده الأدنى، للاستاذ منيف الذي أحاطها (نزوى) مع أقرانه من الكتاب العرب بكل ذلك الحنان والرعاية، ما دعم صمودها واستمرارها وسط أجواء الكراهية والانحطاط التي تواجه أي طموح ثقافي يتسم بالجدية والاختلاف.



الصديق العزيز الاستاذ سيف الرحبي المحترم
تحية تقدير ومودة..
أشكر لكم تواصلي مع مجلتكم القيمة التي اتابعها باهتمام كبير لغناها بالموضوعات المهمة والمتجددة فكراً وأدباً وفناً وحضارة أتمنى لكم التوفيق والاسهام الدائم في هذه المسيرة لثقافية وأرى لزاماً علي الاستمرر بتزويدكم ببعض نتاجات عبدالرحمن منيف، لما كان يكن لكم من تقدير. هذه القصة المرفقة والتي ستصدر ضمن مجموعة قصصية لاحقاً عسى تجد لديكم الحيز المناسب وشكراً.
سعاد قوادري منيف
دمشق ١٠-١٢-٢٠٠٤

* قصة من مجموعة كتبت في بداية السبعينيات والتي كانت مرحلة تجريبية وامتحان اولي لممارسة الكتابة والتي أعاد اكثر من مرة قراءتها ولم يجر عليها تعديلات اساسية لقناعته انه اذا بدأ فستتغير نهائياً وكان حرصه ان تكون كما كتبت وكان ينوي كتابة مقدمة للكتاب بعد تصحيحات قليلة لبضع كلمات ليس الا.. ولكن للأسف لم يحالفه الحظ ولعلها تكون اضاءة حول كتاباته الاولى.

(سعاد قوادري)

عبد الرحمن منيف

الى علي الأصفري ابن الحلبية المنكود ايضاً

من الكلمات التي تذكرها اختي الكبيرة، وترددها على مسامعنا كلما زارنا خالي، ان امي وهي تموت قالت لمن كانوا حولها، «لاتنسوا المنكود» وقد فهم الحاضرون من تعني، ولم يسألوها توضيحا، لأن امي كثيراً ما كانت تشير اليه بهذا الوصف، حتى اصبح اثبت عليه من اي اسم آخر.

ظلت الاوصاف التي تطلق على خالي تثير فينا الاستغراب والتساؤل، لماذا يكون خالي منكوداً ؟ او لماذا يكون اي وصف آخر من تلك الاوصاف التي تطلق عليه ؟ ثم جاءت مجموعة اخرى من الاوصاف الجديدة على لسان خالتي وغيرها من النساء، لتزيد الامر غموضاً : كان يقال عنه العاثر الحظ. الضائع، وتجرأت احدى النسوة مرة ووصفته بالمهبول، ثم رفعت يدها الى السماء وطلبت من الله ان يهديه او يخفيه ؛ ولم نستطع ان نجد تفسيراً لهذه الاوصاف التي يتداولها الكبار، والتي لم تكن لتطلق على احد غيره.

كان اسم خالي يضيع، ويحل محله في كل مرة يزورنا وصف جديد اكثر اثارة من الاوصاف السابقة، حتى سماه ابي في آخر مرة الوحش، ولكن عاثر الحظ او المنكود ظلت اكثر الاوصاف ثباتاً وتداولا. والقصص التي تروى عنه كانت تنتهي اغلب الاحيان بسرعة حين يكون غائبا، حتى ان خالتي ظلت تحرص

على ان تقطع كل حديث عنه، لأنها تعتقد ان مجرد ذكره لابد ان يحمله الينا، وفي مرة سمعتها تقول بصوت عال لمجموعة من النساء كن يتحدثن عنه «لنتركه، يجب الا نتحدث عنه... والا تحقق المثل الذي يقول «اذا ذكر الذئب حضر العصا».

كان خالي مثل باقي الرجال، لا تميزه غير لحيته الصغيرة الرمادية، عيناه المتعبتان ؛ لم يكن طويلاً واقرب الى النحافة ؛ وهناك شيء آخر يميزه هي أقدامه الكبيرة والتي يعلوها طبقة سميكة من الجلد الميت، وهذه الاقدام بقدر ما كانت تثير النقد والاستياء لدى خالتي كانت تثير فينا الدهشة الممزوجة بالاعجاب، وتخلق في اذهاننا صوراً لاتنتهي عن المسافات التي قطعها والاماكن التي شاهدها.

تقول خالتي انها شاهدت عقرباً ينام في باطن قدمه. وينظر خالي الى قدميه ويبتسم، وبطرف عينه يغمز لنا مع هزة رأس تنفي هذه القصة.

كان خالي اذن رجلاً مثل باقي الرجال. ولم اكن ادري لم يطلقون عليه هذه الاوصاف ولم يضيقون به ؛

لم يكن يزعج احدا، فهو لا يتكلم الا نادرا. وكثيراً ما كان يضيق بمجلس ابي والرجال الذين حوله، فاذا وجد فرصة انزلق بهدوء دون ان يحس به احد، وانزوى في مكان بعيد، متمدداً على الارض يعبث بطرف جلد الخروف الذي ينام عليه، ويدندن بأغنيات بدوية لم نكن نفهمها.

كنا عندما نراه في مثل هذا الوضع نلتمس وسيلة لنصل اليه. كنا نحمل له اكلاً او وسادة. فاذا كان قد هيأ فراشه واكل، فلا اقل من الماء نحمله اليه سواء كان يريده او لا.

وفي الظلمة المشربة بنور الغرف البعيدة، واحاديث الرجال تصلنا مثل طنين غير واضح، كان خالي يبدأ يحدثنا عن اسفاره والمصاعب التي واجهها، وعن ايام البرد القاسية في الصحراء، كنا ننظر اليه وقد امتلأنا اعجاباً لهذه القوة التي تجعله فوق مستوى الرجال الآخرين، ونتساءل كيف استطاع ان يبقى دون ماء فترات طويلة، وكيف انه وضع الحصى في فمه ليتغلب على العطش.

وكنا نتساءل لماذا لايوجد في الصحارى ماء. ونتيه في تصور اماكن بعيدة مخيفة لايمكن للانسان العادي ان يجتازها. أما هذا الرجل البسيط الذي يجلس معنا فقد اجتاز كل شيء ؛ وهو الآن يتحدث وكأنه يقرأ في كتاب.

وكنا مستغربين لم لايتحدث عن هذه المغامرات الى الكبار ؛ ونتعجب اكثر ان الكبار لايسألونه عنها ؛ ان شيئاً من هذا لو حصل لأصبح وضع خالي معهم مختلفاً تماما، فلن يجرؤوا على ان يصفوه « بالمهبول » او اي وصف آخر من هذه الاوصاف القبيحة، وسيمتلئون دهشة ورعبا. وسيرون انفسهم ضعفاء لايقدرون على شيء.

كانت الاسئلة تدور في رؤوسنا الصغيرة، ولم نكن نجد لها جوابا، ثم تضيع في زحمة الضحكات الساخرة والكلمات التي تنهال عليه مثل المطر :

- متى تسافر ؟

- امغرب ام مشرق ؟

- لا تتعب نفسك يا منكود... انت لاتصلح لشيء. انقبر في ارضك افضل لك !

- متى تأتي مرة اخرى يامهبول ؟

- حرام عليك ان تعذب الناقة بسفرات تائهة مجنونة !

- ولكنه سيعود غنياً هذه المرة. لولا ان «الحُر» مات قبل خمس سنوات لاستطاع ان يصل بحمل التمر الى الجوف، وان يحصل على ثمن كبير، ولكن البعير رأى حظ ابراهيم العاثر وفضل ان يموت !

ويضحك الرجال. ومن وراء الخصاص تتابع النسوة المشاهد وقد اشتعلن حماسة واخذن يضحكن ضحكات مكتومة اقرب ما تكون الى المواء او البكاء المتقطع. والخال ينظر الى الرجال وابتسامة حزينة تملأ وجهه، لايجيب فاذا الحوا عليه يسألونه اين يريد ان يسافر، كان يقول :

- ارض الله واسعة، وعلى الرجال ان يسافروا، ان يتعبوا ويشقوا.. أما الرزق فمن عند الله. وهذه المدينة التي تقضون فيها عمركم لا اشتريها « ببارة »

ويسأله احدهم :

- ولكن الى اين هذه المرة ؟

وتمر فترة من التوتر والصمت؛ يريدون ان يعرفوا وجهته. وينظر اليهم ولا يجيب، ثم بنوع من نفاد الصبر يشير بيده نحو الشرق

- ماذا لو تأخذ معك تمراً الى العراق ؟

- ولكنهم يأتون بالتمر من العراق !

- حتى تخسر !

ويطلقون ضحكات عالية تهتز لها اعطافهم وتدمع اعينهم.

ظلت هذه المشاهد تتكرر باختلاف يسير. وظل الرجال ينظرون الى الخال هذه النظرة المشوبة بالسخرية والرثاء. اما هو فلم يتغير موقفه منهم. كان ينظر اليهم ببرود، وابتسامة حزينة تملأ وجهه. أما عيناه المتعبتان فقد كانتا تحدقان في نقطة ابعد من وجوه الرجال وابعد من القامات التي يراها امامه. كان يفكر بأماكن بعيدة واناس آخرين. وترتسم على وجهه ظلال الافكار والاماكن التي يراها، فيستجيب لها بلذة حالمة تلمسها بانفراج الخطوط الثقيلة التي تملأ جبهته. او بيده الخشنة تمتد الى

اللحية الرمادية تعبث بها ولكن ضجة الرجال ونظراتهم لا تلبث ان تعيده ؛ فتراه يهز رأسه بعصبية وكأن كابوساً أيقظه من نوم عميق، يفتح عينيه على آخرهما وينظر الى الوجوه وكأنه يراها لأول مرة، ويحاول بتكلف ظاهر ان يعيد ارتباطه بما حوله ولكنه لايلبث ان يترك الحلقة التي تضيق عليه في اول فرصة تلوح له الى الهواء.

* * *

جاء خالي مرة، بعد انقطاع دام اكثر من سنتين، وقد بدا في هذه المرة عصبياً مهموما، لا يريد ان يكلم احدا، وحتى الصغار. أما الاسئلة التي توجه اليه فلا يجيب عليها الا مضطرا.

كان يقضي جزءاً كبيراً من وقته نائماً تحت عريشة العنب، ينام في النهار لفترات طويلة رغم حرارة الجو (اذ كنا في اوائل الخريف) متدثراً بفروة من جلد الخروف، ويضع عصاه الطويلة قريبة من رأسه وعندما تخنقه الحرارة، او عندما نوقظه لكي يأكل، يهب عصبياً مرعوبا، وحبات العرق الغزير تتساقط من جبهته على لحيته ورقبته.

في ظهيرة يوم من تلك الايام اغتنم فرصة وجود ابي وحيداً ودخل عليه، وبهدوء اغلق الباب وراءه .

يقول ابي : دخل علي ابراهيم بحذر، كانت عيناه تبرقان بريقاً لم اعهده في هاتين العينين المطفأتين. وكان وجهه اصفر يميل الى الزرقة الحائلة، واطرافه ترتجف. ما كاد يدخل ويغلق الباب حتى توجست خوفا، فاضطرب قلبي وظننت ان شراً وشيكاً لابد ان يقع .

نظر الي ابراهيم نظرات حائرة غامضة، ثم حاول الابتسام، فبدت ابتسامته اقرب الى البكاء، اذ ارتخت عضلات فمه، وتدلت شفته السفلى، ثم لم يلبث ان عدل فجأة عن الابتسام وكأن افكاراً غاضبة مرت في رأسه او تذكر امراً محزنا. بدت لي اللحظات طويلة قاسية، بين اغلاق الباب والكلمات التي سمعتها تخرج اخيراً من فمه. حتى لكأنها تأتي من مكان بعيد او من عالم آخر قال :

ـ هذه آخر مرة يا حاج اطلب منك مالا.... اريد ثمن جمل ولن ترى وجهي بعد اليوم.

ـ ولكن اين الناقة التي جئت بها آخر مرة ؟

ـ لقد بعتها واشتريت بدلاً منها سبعة رؤوس من الغنم.

ـ واين الغنم ؟

حينذاك امتلأ وجه الخال بالحيرة، فقست عيناه وضاقتا، وامتدت شفته السفلى والتي تشبه قطعة الجلد اليابس، كان واضحاً انه يصارع افكاراً تزحم رأسه، ولكن في لحظة قرر ان يجيب :

ـ راحت الغنم...يا حاج.

ـ ولكن كيف راحت ؟ هل ماتت ؟

ويمضي ابي فيقول: عندما اتضح لي الموقف عادت لي شجاعتي، وقلت في نفسي ان الفرصة قد حانت، اذ استطيع الآن ان املي شروطي على الخال، وان اثبت له ان الكلام الذي حاولت اقناعه به اكثر من مرة، لم يعد هناك حاجة لأن اردده عليه من جديد. لقد اقتنع ابراهيم ولن يردد كلاماً سخيفاً طالما ردده في المرات السابقة.

كان يقول لي في كل مرة حاولت ان اقنعه بترك الحياة التي يعيشها : استغرب كيف يستطيع الانسان الجلوس على كرسي من القش، في دكان رطبة لا تزورها الشمس طوال النهار. وكأنه مربوط بين اكياس السكر والرز.. انه اذا ظل هكذا فترة من الزمن فلا بد ان يتحول الى جزء من الاشياء تشبه الحجر. وان حياة الجرذان افضل الف مرة، ويصمت طويلا، ثم ينهي حديثه ! يجب ان يعيش الانسان في الشمس، في العراء، والماء الصافي والمطر، ورائحة العشب والصحراء، والخيل والغنم والجمال.

هذه المرة لم يقل شيئا.

– راحت يا حاج وانتهى امرها

– لا اعطيك ثمن البعير الا اذا عرفت كيف راحت الغنم ؟

وقرر الخال ان يتكلم، تردد اول الامر، ثم قال كنت في ارض الرقة هذا الربيع، وتعرفت الى عرب يتاجرون بالغنم، وبعد فترة قضيتها عندهم، همسوا بأذني ان اتزوج من امرأة يعرفونها وتعيش بطرف الرقة، وبعد تفكير طويل وحساب لما يتطلبه الزواج من مال، قررت ان ابيع الناقة واشتري بدلاً عنها بضعة رؤوس من الغنم. لأن الغنم تعطي الحليب والصوف، ويمكن ان يقرض بعض المال.. وهذا ما فعلته، فقد بعت واشتريت، وصار ما يشبه الحديث في الزواج، وبعد ان دفعت مالاً وكدنا نستمر في الامر الى نهايته، اذ بها تشترط علي ان اقيم في المدينة، في بيت من الطين، وان اقيم بصورة دائمة، وقالت انها لاترحل ولا تريد لي ان ارحل، وقد افهمت الوسطاء ان قبول مثل هذه الشروط مستحيل. وبعد ان تعبت في محاولتي تركت كل شيء ورحلت. هكذا راحت الغنم يا حاج! وتنهد بحرقة.

ويضيف ابي، كنت انصور اني وصلت، فالخوف الذي لمسته في وجه الخال، وتردده في الحديث، ثم توسلاته ان اعطيه مالاً ليشتري بعيراً او اشتريه له بمعرفتي، جعلني في مركز لا اعرف كيف اصفه لأقنع الخال للمرة الاخيرة. ولكن بعد ان سمعت قصة الغنم تشاءمت، ولم اعرف كيف اتصرف، فالرجل لا يزال يعاند، لا يريد ان يستقر في المدينة، ولا يريد ان يرتبط بشيء، ولا يزال يفضل ان يتيه في البوادي من مكان آخر !

«كان بامكاني ان ارفض اعطاءه المال، ولكن رفضي لن يغير في الامر شيئا، واذا اعطيته فمثل كل المرات السابقة سيشتري بعيرا. يتشرد معه سنة او سنتين، جائعا، ضائعاً بلا هدف، ثم يأتي مرة اخرى، قد يأتي ببعير باعه واشتراه عدة مرات، وقد يأتي دون شيء. وتتكرر نفس الطلبات» قررت ان اعطيه. ولكن كنت اريد ان اعذبه، ولا اقول ان احاول معه، فقد وصلت بعد تفكير، الى ان المحاولات معه لن تفيد شيئا، عرضت عليه ان اعطيه مبلغاً اكثر مما طلب شريطة ان يفتح دكاناً ويستقر، عرضت عليه ان اشتري له تجارة يذهب بها مع آخرين الى العراق، فاذا عاد منها دون ان يهج مرة اخرى، اعطيته تجارة يتصرف بها بنفسه، عرضت عليه ذلك كله، ولكنه بدا بعيداً اكثر من كل مرة، كان ذاهلاً لايسمع كلماتي، ولم يتفوه الا بكلمات قليلة، ولكنها كانت واضحة وحازمة. قال لي: اتتذكر يا حاج المرأة الحلبية ؟ لقد تزوجت مرة اخرى بعد ان تأكد لها انه يستحيل عليَ البقاء في المدينة، لقد تنازلت لها عن الولد، وقلت لها اني لن اطالب به في يوم من الايام. وهذه بنت الرقة قبل ان تكمل شروطها رحلت دون ان اقول كلمة واحدة. أما التجارة فانا لا اعرف من امرها شيئا. وصمت قليلاً ثم قال «يا حاج اعطني ثمن بعير والله يخلف عليك. ولن ترى وجهي مرة اخرى».

كانت ملامح الخال متوسلة خائفة، واجتاحه شعور قوي اني لن اعطيه هذه المرة، خاصة بعد ان عرفت كيف راحت الغنم.

يضيف ابي وقد امتلأ نشوة وهو يروي القصة.

كنت اريد ان اعرف كيف تخلى عن الغنم بهذه السهولة، سألته:

– هل عقدت عليها ياخال ؟

– لم اعقد عليها، ولكن الموافقة تمت. وكادت الامور تنتهي، لولا ذلك الشرط !

– كان يجب ان تسترد الغنم، لأنها لم تصبح زوجتك.

– ولكني خجلت يا حاج. بعد ان اختلطت غنمي بغنم اهلها.

– هذا حقك. أما اذا خدعوك فهذا امر آخر

– لم يخدعوني. لقد تركت كل شيء، وسافرت دون ان يحس بي احد

ويختم ابي كلامه فيقول: اعطيته المبلغ بعد مساومة طويلة. واشترى الناقة !

* * *

ما زلت اتذكر تلك الناقة التي يتحدث عنها ابي. كانت فرحة الخال كبيرة، كان يربط الناقة قريباً من المكان الذي ينام فيه، ثم يبدأ يتحدث اليها ويمسح على ظهرها، ويغني لها بعض الاحيان، وفكر ان يعطيها اسما، ولكنه تردد في اللحظة الاخيرة، وقال انه لن يفعل ذلك قبل ان يجربها في سفر طويل.

بعد ايام كنا ننوي زيارة احدى خالاتي في قرية تبعد قليلاً عن المدينة، وقرر الخال ان يشاركنا الرحلة، فاستيقظ مبكراً وهيأ الناقة، وانطلق قبل رحيلنا بأكثر من ساعتين، وما كدنا نصل مشارف القرية التي تسكن فيها خالتي، حتى التقينا الخال يخب على الناقة، وكأنه يركب سفينة، وظل يشير الى سيارتنا حتى ابتعدت.

لقد بقيت تلك الزيارة محفورة في ذاكرتي. والآن كلما مرت صورة الخال اتذكر الوجه الفرح، والغناء،

واشياء اخرى قد لاتخطر ببال :

ففي الليلة التي قضيناها عند خالتي، وبعد ان ربط الخال ناقته في ساحة الدار، سهر معنا طويلاً وتحدث كما لم يفعل من قبل.

تحدث عن المدينة والنساء والمال والسفر، وتحدث عن الجمال، ورغم ان حديثه عن بعض الامور كان غامضاً فقد بدا كل شيء تلك الليلة أخاذا، له بريق حاد.

قال لنا بعد ان تزوج، لم يستطع الاقامة في المدينة اكثر من ستة اشهر، تصور المدينة بعدها مثل غول يطبق على صدره ويكاد يخنقه، فعافت نفسه الاكل وتحول الى حيوان كاسر، وخاف ان يؤذي زوجته فاقترح عليها السفر، وكاد ان يقترح عليها الاقامة في مكان آخر، ولكن رفضها وعنادها ارغماه على ان يتركها. ولما عاد اليها بعد سنتين وجد لديها ولداً منه، وفكر ان يقيم في المدينة من جديد، ولكنه لم يطق، وبعد تفكير طويل تخللته متاعب ومشاحنات طلقها وترك لها الطفل.

تحدث الخال عن اشياء اخرى، قال انه لا يحب المال ولا يعرف ماذا يصنع به، كما لايريد بيوتاً ولا زراعة، وانه يعتبر التجارة سرقة مكشوفة، أما السفر فانه وحده حرية الانسان، وكل ما عداه وهم ! وظلت كلمة السفر تتردد في اذهاننا كأقوى نبرة تلتقطها آذاننا، ونتيه وراءها في خيالات بعيدة !

سهرنا طويلاً تلك الليلة ثم صعد الخال لينام على سطح الدار، بعد ان ربط رجله برسن الناقة، وظل صوته يصل الينا هادئاً حزينا، وحداؤه يذكر بحنين غامض، ولم يهدأ ولم ينقطع صوته الا بعد ان نهرته خالتي وهددته اكثر من مرة، ثم شتمته.. واخيراً اضطر ان ينام، او هكذا بدا لنا.

في الصباح استيقظنا على اصوات غير طبيعية، اصوات غامضة ملفوفة بأسئلة قصيرة واجابات تمتزج فيها الصرخات باللعنات والبكاء.

لقد سقط الخال من سطح الدار. ومات.

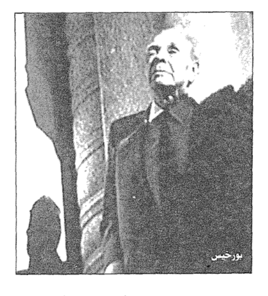
في الغرفة التي مدد فيها كان وجهه مزرقاً والدماء يابسة على خده ولحيته، وشفتاه منتفخة واقرب الى السواد.

بعد شهرين كان قبر الخال ينبش من جديد، وتخرج جثته لتشرح؛ فقد وصلت الى السلطة معلومات تقول ان الخال مات مسموما...

عندها بدأت بعض الكلمات تأخذ معنى محدداً في ذهني. لقد فهمت تماماً معنى كلمة منكود... وعاثر الحظ.

من «كتاب المخلوقات الوهمية»

لخورخي لويس بورخيس


بورخيس

بسام حجار*

مقدّمة

نصطحبُ طفلاً للمرّة الأولى إلى حديقة حيوانات. قد يكون هذا الطفل أيّاً منّا نحن، أو، على العكس، كنّا، نحنُ، هذا الطفل ولا نستذكر. في هذه الحديقة، المرعبة، يشاهد الطفلُ حيوانات لم يسبق له أن شاهدها، يُشاهد يَغاورَ وعقابينَ وبياسينَ، وحتّى زرافات. يشاهد للمرّة الأولى جحافل مملكة الحيوان الجامحة، وعوَضَ أن يجفله المشهد أو يُرعبه، يلاقي في نفسه استحساناً. يستحسنُه بحيث تغدو الزيارة إلى حديقة الحيوانات سلوى الطفل، أو ما يتبدّى للطفل أنّها سلواه. فكيف السبيل إلى تعليل هذه الظاهرة الشائعة، والملغزة في الوقت نفسه ؟

طبعاً يسعنا الإنكار. يسعنا الزعم بأن الأطفال إذ يُصحبون إلى حديقة الحيوانات يعانون، بمضيّ عشرين عاماً، أعراضَ العُصاب؛ والحقّ انّه ما من طفل لم يأتِ له اكتشاف حديقة الحيوانات وما من بالغ، إذا أمعنّا النظر، لا يعاني أعراضَ العُصاب. يسعنا الجزم بأنّ الطفلَ، تعريفاً، هو مكتشفٌ، وأنّ اكتشاف الجمل ليس أغرب من اكتشاف المرآة أو الماء أو السلالم. ويسعنا الجزم بأن الطفلَ واثقٌ من أبويه اللذين يصطحبانه إلى هذا المكان الذي يعجّ بالحيوانات. إلى ذلك، فإنّ النمر القماش، والنمر الرسم في دائرة المعارف قد مهّدا له الطريق للقاء النمر دماً ولحماً من دون فزع. (لو قيض لافلاطون (التدخّل في هذا البحث) لأنبأنا بأنّ الطفلَ قد سبقَ له أن شاهد النَمِرَ في عالم الأطياف الأسبق، وبأنّه، إذ يشاهده الآن، إنّما يتعرّف عليه استذكاراً. أمّا شوبنهاور (وهذا أدعى إلى العَجَب) فقد كان يقرّر بأن الطفل يتطلّع بلا فزع إلى النمور لأنه لا يغفل عن كونه النمورَ وأن عن كونِ النمور هو نفسه، أو، الأحرى، عن أنّ النمورَ وهو نفسه من ماهيّة واحدة: الإرادة.

لننتقل الآن من حديقة حيوانات الواقع، إلى حديقة حيوانات الأساطير، حيث شعب الحيوان ليس أُسْداً بل سفنكس وعنقاء مُغرِب وسنتور. ينبغي لعديد أهل الحديقة الثانية هذه أن يربو على عديد الأولى، بما أن المسخَ ليس سوى مزاجٍ من عناصر كائناتٍ حقيقة وبما أنّ احتمالات فنّ المزج يقارب اللامتناهي.

في السنتور مزيج حصان وإنسان، وفي المونتور مزيج ثور وإنسان (دانتي تخيلّه بوجهٍ آدمي وجسم ثور) وعلى هذا النحو يسعنا، على ما يبدو لي، إنتاج عددٍ لامتناهٍ من المسوخ، وأمزجة السمك والطير والزواحف، لا يحدّ مسعانا إلاّ السأم أو التقزّز. ومع ذلك فإنّ هذا لا يحدث: فالمسوخ التي قد نولّدها تولدُ ميتة بنعمى الله. لقد جمع فلوبير في الصفحات الأخيرة من «الإغواء»، كلّ المسوخ القروسطيّة والكلاسيكيّة، وحاول، كما ينبئنا شارحوه، أن يخلق منها: إنّ العدد الإجمالي ليس كبيراً، وقليلٌ جداً يؤثّر في مخيلة الناس. ومن يقرأ ثَبْتَنا لا بد أن يلاحظ بأنّ علم حيوان الوهم أقلّ غنىً ووفرةً من علم حيوان الربّ.

نحن نجهل معنى التنين، كما نجهل معنى الكون، ولكن في صورته ما يتلاءم ومخيلّة البشر، ولهذا يظهر التنين في عصور وفي أماكن مختلفة. وقد نقول إنّه مسخٌ ضروري، وليس مسخاً عابر الوجود ولا جدوى منه، وكذلك الخيْمَر أو الغول.

ثمّ أننا لا نزعم بأن هذا الكتاب، وهو ربّما كان الأوّل في نوعه، يشتمل على العدد الكامل للحيوانات الخرافية. لقد أجرينا بحوثاً في متون الآداب الكلاسيكية والشرقيّة، غير أننا نعلم يقيناً أن الموضوع الذي نحن بصدده هو موضوع لامتناه.

عمداً نستبعد من هذا الثبت الخرافات التي تعالج تحوّلات الكائن البشريّ: كالمتذئب(١)، والغول الذئبيّ وسواهما.

نودّ أن نشكر لإسهامهم كلاً من ليونور غيريرو دي كوبولا، وألبرتو دابرسا ورافاييل لوبيث بيليغري.

ج. ل. ب. و م. غ.

مارتينيث، في ٢٩ كانون الثاني ١٩٥٤.

* شاعر ومترجم من لبنان.

الحمار ذو القوائم الثلاث

ينسبُ بلِينُس إلى زرادشت، منشئ الديانة التي ما زال يبشّر بها مجوسُ بومباي، نظمَه مليوني بيت من الشعر؛ ويؤكّد المؤرّخ العربي الطبري أنّ أعماله الكاملة التي خلّدها نسّاخ وخطّاطون ورعون، تتألّف من اثني عشر ألف جلد بقرة. والمعروف أنّ الإسكندر المقدوني قد أمر بإحراقها في برسيبوليس، غير أنّ ذاكرة الرهبان الأمينة تمكّنت من إنقاذ النصوص الأساسيّة وجاء، منذ القرن التاسع، مؤلّفٌ موسوعي، هو الـ«Boundahishm»، ليُكملها، وقد احتوى الصفحة التالية:

«يُقال عن الحمار ذي القوائم الثلاث إنّه وسط المحيط وإنّ عدد حوافره ثلاثة وعيونه ستٌ وأشداقه تسعة وأذنيه اثنتان وقرنه واحدٌ. فروته بيضاء، وعلَفه روحانيٌ وكلّ كيانه منصفٌ. اثنتان من عينيه الستّ في موضع العينين واثنتان عند قمّة رأسه واثنتان عند ظاهر الرقبة؛ وبنفاذ الأعين الستّ يُخْضِع ويُقوِّض.

من أشداقه التسعة ثلاثة في الرأس وثلاثة في ظاهر الرقبة وثلاثة عند الجنبات... كلّ حافر، إذ يطأ الأرضَ، يغطّي مرقد قطيع من ألف نعجة، وتحت ظفر الحافر ساحة لألف خيّال. أمّا الأذنان، فهما قد تغطيان مزندران. القرن كأنّه من ذهبٍ وأجوف، وله ألف شعبة وفرع. وبهذا القرن سيهزم ويبدّد كلّ فساد الأشرار.»

نحن نعلم أن العنبر هو روث الحمار ذي القوائم الثلاث. وقد جاء في الميثولوجيا المزديّة أنّ هذا المسخ كثير المنافع وهو أحد أعوان آهورا-مزده (أورمادز)، مبدأ الحياة والنور والحقيقة.

الجـــن

حسب الرواية الإسلامية، خلق الله الملائكة من نور والجنّ من نار والإنسان من تراب. ويؤكّد البعض أنّ مادة الجنّ هي نار كابية بلا دخان. خلقوا قبل آدم بألفي عام غير أنّ جنسهم لن يبلغ يوم الحشر.

يعرّفهم القزويني على أنهم حيوانات هوائية هائلة الأحجام، شفّافة، قادرة على التشكّل بأشكال متنوّعة. يظهرون أولاً على هيئة سُحُبٍ أو كأعمدة شاهقة بلا منتهى؛ ثمّ، بحسب أمزجتهم، فيتخذون هيئة الإنسان أو الثعلب أو الذئب او الأسد أو السرطان أو الحيّة. بعضهم مؤمن، وبعضهم كافر زنديق. قبل قتل الحيّة ينبغي الطلب منها باسم النبيّ أن تخلي المكان؛ ويحلّ قتلها إذا أبتِ الانصياع.

الجنّ قادرون على اختراق جدارٍ حصين وعلى التحليق في الفضاء أو حجب أنفسهم فجأة عن الأعين. غالباً ما يبلغون السماء الدنيا حيث ينصتون إلى أحاديث الملائكة عن الحوادث المقبلة. بعض أهل العلم ينسب إليهم تشييد الأهرامات، وبإيعاز من سليمان بن داود الذي كان يعرف اسم الربّ كلي القدرة، تشييد هيكل أورشليم.

من على السطوح والشرفات يرجمون الناس؛ كما اعتادوا خطفَ الحسناوات. لاجتناب شرورهم، ينبغي ذكر الله الرحمن الرحيم. اعتادوا الإقامة بين الخرائب والمنازل المهجورة والآبار والأنهر والصحارى. والمصريون يؤكّدون أنهم مسبّبو العواصف الرمليّة. ويعتقدون بأن الشُهُبَ السماوية إنما هي حرابٌ يقذفها الله على أشرار الجنّ.

إبليس هو أبوهم وقائدهم.

البُــراق

أولى آيات السورة السابعة عشرة (الإسراء) من القرآن تتألّف من الألفاظ التالية: «سبحان الذي أسرى بعبدِه ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريَه من آياتنا إنّه السميع البصير». ويفسّر المفسّرون أنّ من يُسبَّح له هو الله وأنّ العبد هو محمّد وأنّ المسجد الحرام هو مسجد مكّة، وأنّ المسجد الأقصى هو مسجد القدس وأنّه من القدس ارتقى النبيّ إلى السماء السابعة. في رواياتٍ للخبر مغرقة في القِدَم، قيل إنّ محمداً هُديَ الوجهةَ من قبل إنسان أو ملاك. وفي روايات أحدث عهداً ورد ذكرُ دابّة أكبر من حمار وأصغر من بغل. هذه الدابة هي البُراقُ الذي سمّي بذلك لنصوع لونه وبريقه. وبحسب بورتن «Burton»، يتصوّره مسلمو الهند بوجهِ آدميّ وأذني حمار وبدن حصان وذَنَب طاووس.

وقد ورد في أحد الأخبار الإسلامية أنّ البُراق لدى مغادرته الأرض أوقع قِدراً مملوءة بالماء. حُمِلَ النبيّ إلى السماء السابعة وخاطبَ في جميع السماوات السبع الأولياء والملائكة وخاطبوه وجازَ الوحدةَ وأحسّ ببردٍ أثلج قلبه لمّا ربّتت كفّ الله على كتفِه. ولأن زمان البشر لا يُقاس البتّة بزمان الله: استلقى النبيّ، لدى عودته، قِدرَ الماء ولم ينسكب منها قطرة واحدة.

يتحدّث ميغال آثين بالاثيوس عن متصوّف من مُرسيا في القرن الثالث عشر، كان رأى، في كتاب له أسماه «كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى»، في البراق رمزاً للحبّ الإلهي. وفي كتاب آخر له يستشهد بـ«بِبُراق طهارة القَصْد».

البانشي

الظاهرُ أنّ أحداً لم يلمحها؛ ليست هيئةً بقدر ما هي أنّةٌ تنشر صقيع الفزَع في ليالي إيرلنده و- بحسب كتاب السِير والكوت سكوت «Walter Scott» عن الشياطين والسَحرة - ليالي المناطق الجبليّة في اسكتلنده. تنذرُ، من وراء نوافذ الناس، بموت فردٍ من أفراد العائلة. وهي حظوة خاصّة ببعض السلالات السلتيّة الخالصة النسب، بلا هجنة لاتينيّة أو ساكسونية أو اسكندنافية. تتناهى إلى السمع في بلاد الغال أيضاً وفي بروتاني. تنتمي إلى جنس الجنيّات. أنينُها اسمُه العويل.

البَهَموت

ذاعَ صيتُ البَهَموت حتّى بلغ صحارى الجزيرة العربيَة، حيث أضاف الناسُ إلى صورته شكلاً وروعة. فرس نهرٍ أو فيل، جعلوا منه سمكةً تسبح في مياهٍ بلا قعر وعلى هذه السمكة تخيّلوا ثوراً وعلى هذا الثور تخيّلوا جبلَ زمرّد وعلى الجبل ملاكاً وعلى الملاك ستّ جهنمات وعلى الجهنّمات الأرض وعلى الأرض سبع سماوات. نقرأ في خبرٍ نقله لاين «Lane» .

خلق الله الأرض، غير أنّ الأرض لم يكن لها سندٌ، وهكذا، تحت الأرض خلق ملاكاً. غير أن الملاك لم يكن له سند، وعندئذ خلق تحت قدمي الملاك جبلاً من الزمرّد. غير أنّ الصخرة لم يكن لها سند، فخلق ثوراً بأربعة آلاف عين وأذن وأنف وشدقٍ ولسان وظلف. غير أن الثور لم يكن له سند، وإذ ذاك خلق تحت الثور سمكةً اسمها بَهَموت، وتحت السمكة بسط الماء والعتمة، ولا يبلغ علمُ البشر عِلماً أبعد من ذلك.

آخرون يزعمون أنّ ركائز الأرض في الماء؛ إنّ الماء على الصخرة؛ الصخرة على قذالِ الثور؛ والثور على فراشِ الرمل؛ والرمل على البهموت؛ والبهموت على ريح خانقة؛ والريح الخانقة على ضباب. ولا ندري ما تحت الضباب.

البهموت هائل الحجم ساطع البريق فلا يقوى بصرٌ آدميّ على رؤيته. كلّ بحور العالم مجتمعة في تجويف أحد منخريه لتكون أشبه بحبّة الخردل وسط صحراء. في الليلة الأربعمائة وستّ وتسعين من كتاب ألف ليلة وليلة، يُروى أنّه قيض لعيسى أن يبصر البهموت، وأنّه بعد ذلك ارتمى على الأرض متخبّطاً ولم يفق إلى رشده إلاّ بمضي ثلاثة أيام. ويُزعمُ، فضلاً عن ذلك، أنّ تحت السمكة التي بها مسّ ثمّة بحر، وتحت البحر هوة هواء وتحت الهواء نار وتحت النار حيّة اسمها فلَق تسند جهنّم بشدقيها.

والظاهر أن خبرَ الصخرة على الثور والثور على البهموت والبهموت على أي شيء آخر هو إيضاح للبرهان الكونيّ على وجود الله؛ إذ يَحتجّ بالفعل بأن كلّ علّة لها علّة سابقة عليها، فتقضي الضرورة أن تكون هناك علّة أولى، لكي لا يتواصل سرد العلل إلى الأبد.

البهيموت

قبل ميلاد المسيح بأربعة قرون من الزمن، كان بهيموث تعظيماً للفيل أو لفرس النهر، أو تأويلاً خجولاً ومغلوطاً لهذين الحيوانين؛ الآن، أصبح على الصورة التي تصفه بها آيات أيوب الشهيرة (٤٠: ١٠-١٩) والحجم الهائل الذي تتحدّث عنه. وما تبقى مجرّد جدالٍ في أصول اللغة.

اسم «بهيموت» هو صيغة للجمع؛ إنه (كما ينبئنا خبراء اللغة) صيغة جمع الجمع للفظة bhema العبريّة، والتي تعني بهيمة. وكما قرّر فراي لويس دو ليون Fray Luis de Leon في كتابه «شرح سفر أيوب» : «البهيموت هي لفظة عبرية، تعني بهائم؛ وبحسب ما أجمع عليه العلماء، قد تعني أيضاً الفيل، الذي يُسمّى على هذا النحو نظراً لحجمه الهائل، لأنه برغم كونه واحداً، فإنه في حجمٍ كثرة.»

على سبيل الاستئناس لا أكثر نذكر في السياق أن اسم الله، Elohim ، هو أيضاً في صيغة الجمع في أولى آيات كتبِ الشريعة (سفر التكوين)، على الرغم من أن الفعل الذي يتبعه يردُ في صيغة المفرد «في البدء خلق الله السموات والأرض...» وقد سمّيَت هذه الصيغة جمع الجلالة أو الامتلاء... (٢)

في ما يلي الآيات التي تصف البهيموت في الترجمة الحرفيّة التي وضعها فراي لويس دو ليون، الذي اقترح على نفسه «الحفاظ على المعنى اللاتيني والمناخ العبري، لما ينطوي عليه من جلال»:

أنظر إلى بهيموت الذي صنعته مثلك
إنّه يأكل العشب مثل الثور.
قوّتُه في متْنَيه
وشدّته في عضَل بطنه.
يشدّ ذنبه كالأرز
وأعصابُ فخذيه محبوكة.
عظامُه أنابيبُ من نحاس
وأضلاعُه حديد مُطرَّق.
هو أوّل طُرق الله في الخَلْق

وصانعُه يُعْمِلُ السيفَ فيه(٣).
فالجبال تُخرجُ له الطعامَ
وحوله تلعبُ جميع وحوش البريّة.
يربضُ تحت عرائسِ النيل
ويختبئ تحت القصب في المستنقع.
تخيِّم عليه عرائس النيل بظلِّها
ويُحيطُ به صفصافُ الوادي.
إن طغى عليه النهر لم يحْفَلْ
هو مُطمئنٌ لو اندفقَ أُرْدُنٌ في فمه.
فمن يصطادهُ مواجهةً
ويثقبُ أنْفَه بأوتاد.

طيرُ الرُّخ

الرخَ هو تخريفٌ مثالُه النسر أو العقاب، وبلغ بأحدهم الظنُّ أنَّ كَنْدوراً ضالاً في بحار الصين أو الهندوستان، قد أوحى به إلى العرب. يرفض لاين هذا التخمين ويعتبر أنَّ المقصود هو، بالأحرى، جنسٌ خرافي من نوعٍ خرافي، أو هو مرادفٌ عربيّ لطائر Simorg. يُدين الرّخَ بشهرته الغربيّة لكتاب ألف ليلة وليلة. فلا بدَّ أن يستذكر قراؤنا السندباد حين خلّفه صحبُه على جزيرة، فرأى من بعيد قبّة بيضاء وفي اليوم التالي حجبت عنه سحابةٌ عظيمة نورَ الشمس. كانت القبّة هي بيضة الرّخ والسحابة هي الطير الأمّ. فعمد سندباد إلى ربط نفسه، بواسطة عمامته، إلى قائمة الرخَ الضخمة؛ وحلّق الطير قبل أن يخلّفه على قمّة جبل غير منتبهٍ إلى وجوده. ويضيف الراوي بأنَّ الرخَ يُطعم فراخَه أفيالاً.

في الفصل السادس والثلاثين من «**أسفار**» ماركو بولو، نقرأ ما يلي:

يروي سكّان جزيرة مدغشقر أنّه في أحد فصول السنة، يفد إلى المناطق الجنوبيّة جنسٌ غريبٌ من الطير، يسمّون الرّخَ. هو شبيه النسر من حيث الشكل، لكنّه أضخم منه حجماً بما لا يُقاس. فالرخُ من القوة بحيث يحمل بمخالبه فيلاً ويحلّق به في الفضاء، ثمّ يُسقطه من علوّ شاهق لكي يلتهمه فيما بعد. ويؤكّد من شاهدوا الرخَ أنَّ طول جناحيه، من الطرف إلى الطرفِ، يبلغ ستة عشر قدماً وتبلغ الريشة منه ثمانية قدام.

ويضيف ماركو بولو قائلاً إنَّ رُسُلاً من قبل الخان الأعظم أحضروا ريشة رخٍ إلى الصين.

العقيق الجمريّ

اسمه مشتقّ من اللاتينية carbunculus ، أي «قطعة الفحم الصغيرة»، وهو، في علم المعادن، لَعْل(٤). أمّا عقيق الأسلاف فنحسبُ أنّه كان بجاديّاً.

في القرن السابع عشر أطلق الروّاد الأسبان في أميركا الجنوبيّة، هذا الاسم على حيوان غامض – وهو غامض لأنَّ أحداً لم يره عن كثب ليعلم يقيناً ما إذا كان طيراً أو حيواناً لبوناً، وما إذا كان يكسوه ريش أم فرو. يصفه الراهب الشاعر مارتن ديل باركو سنتنيرا الذي يزعم أنه شاهد أحدها في البراغواي، في مؤلّفه «Argentina (1602)» بأنّه «حيوان ضئيل الحجم له على قمّة رأسه مرآة برّاقة كأنها قطعة جمر». رائد آخر، يُدعى غونثالو فرنانديث دي أوفيدو، يقيم الصلةَ بين مرآة النور الساطع في العتمة هذه – التي شاهدها مرّتين عند مضيق ماجيلان – وبين الحجر الكريم الذي كان يُعتقَد أنّه مخبأ في نخاع التنّين. كان قرأ مثل هذه المزاعم في «كتاب الاشتقاق» لمؤلّفه إيزيدور دي سيفيلا، الذي أورد التالي:

يُستخرج من نخاع التنّين لكنّه لا يستحيل فصّاً صلباً إلاّ إذا قُطِع رأس الحيوان وهو حيّ. لهذا يعمد السَحَرة إلى قطع رؤوس التنانين وهي نيام. رجالٌ على قدرٍ من البأس والجرأة يتسلّلون إلى معقل التنين ناثرين حَبّاً مطبوخاً يخدّر البهيمة وعندما تنام يقطعون رأسها ويستخرجون منها الحجر الكريم.

يتبادر إلى الذهن، هنا، علجوم شكسبير (**كما يحلو لك١،٢**) الذي «برغم دمامته وسمّه، يحمل في رأسه حليةً ثمينة...»

إنَّ الفوزَ بحلية العقيق الجمريّ كان فوزاً بناصية الثروة وحُسنِ الطالع. لقد شَهِدَ باركو سنتنيرا عدداً من الأهوال عبر أنهر البراغواي وغاباتها بحثاً عن هذا الحيوان الذي يحتجب عن الأبصار؛ ولم يعثر عليه قط. وإلى يومنا هذا لا نعرف عن هذا الحيوان الصغير إلاّ ما تردّد من أخبار عن الحجر المكنوز في رأسه.

السربيروس

إذا كان الجحيم منزلاً، منزل هاديس، فلا بدّ من كلبٍ يحرسه؛ ولا بدّ أيضاً، بحسبِ ما تصوّره لنا المخيّلة، من أن يكون هذا الكلب ضارياً. كتاب «**نسب الآلهة**» لهسيودُس يجعله بخمسين رأساً؛ ولكن خفّض هذا الرقم،

لدواعٍ تشكيليّة بحتة، فذاع صيت رؤوس السربيروس الثلاثة. يذكر فرجيل أعناقه الثلاثة: ويذكر أوفيد عواءه المثلث؛ ويقارن بتلر «Butler» بين التيجان الثلاثة لقلنسوة البابا الذي هو بوّاب السماء، وبين الرؤوس الثلاثة للكلب الذي هو بوّاب الجحيم «Hudibras , IV, 2» أمّا دانتي فيضفي عليه طباعاً آدميّة تزيد من حدّة طبيعته الجهنّمية: لحية سوداء قذرة، وأيدٍ ذات أظافر تمزّق، تحت المطر، أرواح المنبوذين. يعضّ ويعوي ويكشّر عن أنيابه. تمثّلت آخر مآثر هرقل بأنه أخرج الكلب السربيروس إلى وضح النهار. وقد وصفَ مؤلّف إنكليزي من القرن الثامن عشر، يدعى زكريا غراي، هذه المغامرة كالآتي:

هذا الكلب ذو الرؤوس الثلاثة يرمز إلى الماضي والحاضر والمستقبل، وهي رؤوس تتلقف، وكما يُقال، تفترسُ كلّ شيء. أمّا أن يكون قد لاقى شرّ الهزيمة على يد هرقلَ، فبرهان على أنّ المآثرَ منتصرة على الزمان وراسخة في ذاكرة الأجيال.

بحسب نصوص الأقدمين، يحيّي السربيروس بذنبه (الذي هو أفعى) كلّ الداخلين إلى الجحيم، ويفترس من يسعى منهم إلى الخروج منه. وتزعم إحدى الروايات المحدثة أنه يعضّ الوافدين؛ ولكي يستكينَ، درج الناسُ على وضع الكعك المحلى بالعسل داخل التابوت.

في الميثولوجيا الاسكندنافيّة يرد ذكرُ كلبٍ مدمّى، اسمه «غام»، يحرس منزل الموتى ويُعاركُ الآلهة عندما تلتهم الذئاب الجهنّمية القمرَ والشمس. بعضهم يزعم أنه ذو أربع عيون؛ وذات أربع عيون هي كلاب «ياما»، إله الموت البراهماني.

في البراهمانية والبوذيّة ثمة جهنّمَ للكلاب التي هي، على غرار السربيروس الدانتي، جلادة الأرواح.

حصانُ البحر

بخلاف الحيوانات الوهميّة الأخرى، لَمْ يجرِ تصوّر حصان البحر انطلاقاً من عناصر متنافرة؛ فهو ليس سوى حصان برّي سُكناهُ البحر ولا يطأ اليابسةَ إلاّ في الليالي غير المقمرة، عندما يهبّ عليه النسيمُ برائحة الأفراس. في إحدى الجزائر غير المحدّدة - ربّما كانت بورنيو - يستدرج الرعاة إلى الشاطئ أحسن أفراس الملك ثمّ يختبئون في حجراتٍ تحت الأرض؛ شاهد سندباد المهرَ خارجاً من البحر وشاهده وهو يعتلي الأنثى وسمعَ صهيلَه.

إنّ التاريخ النهائي لتدوين كتاب **ألف ليلة وليلة**، يرقى، بحسب برتون «Burton» إلى القرن الثالث عشر؛ وفي القرن الثالث عشر ولد وتوفي عالِمُ الكونيّات القزويني الذي أثبتَ في مؤلّفه «**عجائب المخلوقات**» ما معناه أن حصان البحر هو شبيه حصان اليابسة، لكنّ عرفه أطول وكذلك ذيله، ولونه أجلى وحافره مشقوق كحوافر البقر الوحشيّ وحجمه أضأل من حجم حصان اليابسة وأكبر قليلاً من حجم الحمار. ويلاحظ القزويني أن تهجين الأجناس البحرية بالاجناس البريّة تولّد سلالةً فاتنة ويذكر مهراً داكن الفروة «وبها رقشٌ أبيض كرقاق الفضّة»

أمّا وانغ تاي-هاي، وهو رحّالة من القرن الثامن عشر، فيذكر في «المنتخبات الصينيّة» ما يلي:

غالباً ما يظهر الحصان البحريّ على الشواطئ سعياً وراء الأنثى؛ وأحياناً قد يؤسَر. فروته سوداء لامعة؛ ذيله طويل يكنس التراب؛ على الأرض اليابسة يعدو كما تعدو الجياد الأخرى، وهو وديعٌ وقد يقطع في نهار واحد آلاف الأميال. من المستحسَن ألاّ يُغسَل في النهر، لأنه ما إن يلمح المياه حتّى يستردّ طبعه القديم فيبتعد سابحاً.

لقد تحرّى علماء السلالة مصدر هذه الرواية الإسلامية في الرواية اليونانية اللاتينية عن الريح التي تُخصِبُ الأفراس. ففي الكتاب الثالث من «**الجورجيّات**»، نظم فرجيل هذا المعتقَد شعراً. أمّا عرض بلينُس «VIII , 67» فكان أكثر دقّة: «لا يخفى على أحد منا أنّه في لوسيتانيا، في نواحي أوليسيبو (لشبونه) وضفاف نهر التاج، تدير الأفراس وجوهها باتجاه رياح الغرب فتُخصبها؛ فتولدُ من هذا اللقاح مِهارٌ تمتاز برشاقة بالغة، غير أنها تنفق قبل بلوغها العام الثالث.»

وارتأى المؤرّخ جوليانُس أنّ صفة «ابن الريح»، التي تطلق على الجياد السريعة، هي مصدر هذه الخرافة.

الهوامش

١- الغول الذئبي بحسب مرويّات الريو ديلا بلاتا، والتي تتبدّل صفاته من منطقة إلى أخرى (المترجم)

٢- على نحو مماثل، نقرأ في (مصنّف) «النحو» الصادر عن الأكاديمية الملكية الأسبانية: «نحن، وإن كانت صيغة للجمع بطبيعتها، غالباً ما ترد مع أسماء مفردة عندما يتحدّث أشخاص من ذوي المقام والرفعة عن أنفسهم؛ مثلاً: نحن، الدون لويس بيلوغا، بنعمة الله والحاضرة البابوية، أسقف قرطاجة.»

٣- إنّه أعظم معجزات الربّ، غير أنّ الربّ، الذي خلقه، سوف يُهلكه.

٤- ياقوت أحمر.

لا تشبه إلا نفسك!

فـــاروق شوشة★

حين تكون واقفا في دوامة الغبار صامداً، معاندا، تزيح الغبار عن عينيك لترى إياك أن تتوقع الكثير ممن يتأملونك في دهشة، وفي استغراب وربما اقتحمتْك نظراتهم متسائلة عن المجنون الذي هو أنت! وعمّا يحاول أن يثبته لنفسه وللآخرين.

الغبارُ لن يتوقف ولا أحد يدري من أية نقطة يهبّ ولا في أية ساعةٍ سوف يتبدّد لكن الجميع واثقون

ان أسباب حدوثه قائمة ودائمة تتجمع أحياناً، وتتفرق أحيانا لكنها تصْنعه وتُثيره لتُعمي به عيوننا – عمّا لا يراد لنا أن نراه– فلا نُبصر من خلاله إلا عدماً يتطاير ورمالاً تتسلل الى الصدور وأنفاساً توشك أن تختنق ومرايا مُلطخة بوجوهٍ شائهة!

* * *

ما الذي تنتويه لو تكشّف الغد الواعد عن تكرارٍ لما يحدث اليوم؟ هل تُخاصمه؟ هل تنأى عنه وتبتعد، مؤثراً السلامة؟ هل تغوص برأسك في المزيد من الرجال؟

أنت تعلم أن هذا لن يردعه ولن يُوقفه عن الدوران.

قادم هو.. لعنتهُ في سرِّك أو جاملتهُ في العلن أو أظهرت قدرا من العزوف واللامبالاة أو ركضت في الطريق آملاً أن تبتعد لعلك تنجو من الطوفان..

سُدى كل ما تحاوله فسوف يسبقك الغد القادم – مثل قطارٍ داهمٍ لا يرحم– بالمزيد من الغبار والدّوار انظر وحدّق في واحدٍ من الأقبية العتيقة هناك من يتحفز للوثوب والانقضاض باحثا عن موقع له في الوليمة ومكان يسمح لأفاعيه بأن تتلوى وتجوس ولغنائمه الصغيرة بأن تتوالى وتتعاظم ولشطارته في اقتناص الفرص أن تتسع وتتسع مزاحماً بمنكبيه في وليمة الحياة دون انتظارٍ لدعوة أو إشارة.

. . . .

يا سيدي الموصوف بالشطارة اخرج من الغبار والدوار والسعار هنيهة صغيرة، ثم التفت لدوْرك تظن أن ليس هناك من يراك وأنك تستطيع – دوما– أن تُغير الوجوه والأقنعة وتأخذ من الجميع– دوما– أشهى ما لديهم ثم تفرّ بغنيمتك وتلفظهم كالنواة واحداً بعد الآخر غير مُنتبهٍ الى ان العصر كُله يلفظك وأن العين الكاشفة لا ترى فيك إلا ما يراه المحدّق في كائنات بئرٍ فاسدة.

هل تدري.. فكرتُ أن أُشبهك بأحد عرفتهُ من قبل أعرضك في مرآته وكأنه مرجعيتي في أمرك أقيسك إليه في إقبالك وعُزوفك في اختياراتك وفي عُدولك وفي تشرْنقك حول ذاتك وإخلاصك لجشعك وشعارك

واستعصامك بحيلك وأساليبك وانهماكك في تزيين حقيقتك التالفة لكنني وجدْتك – ووا أسفاه– لا تُشبه إلا نفسك.

. . . .

لا تنزعجْ.. فلست وحدك صاحب الحظوة في زمانك غيرك كثيرون قد لا يكونون على شاكلتك في التربّص والقفز والانتهازية اللحنُ الأساسي واحد وقديم لكن كُلاً منكم يمنحه تنويعاتٍ جديدة وآفاقا عصرية متطورة وتخوماً بعيدة والقاعدون الذين لا يملكون ما تملكون من مواهبَ فطريةٍ

★ شاعر وكاتب واعلامي من مصر.

ومُكتسبة ولم تتلوّث جيناتهم بفيروس انحرافكم فهم يحمدون الله حينا ويشكون إليه أمورهم أحيانا لكنهم في كل حالاتهم يُنفسون عن أنفسهم بوضع أقنعة التعالي وعباءات الترفع ومحاولة لفت الانتباه إلى أنهم مختلفون.........

فيما مضى من الزمان كنا نرى الفساد يستحي، وله وجه يحمّر أحيانا وكانت الحشرات والهوام لا تعلن عن موعدٍ لظهورها بل تجد في الظلام فرصتها، لتدمير مملكة الجمال. الآن ، أصبح الفساد عادة يومية وموعداً مع الشطارة المؤكدة ومن يتخلّف عن الركب، يموت بحسرته أو يعيش طريح الضغط والسكر والإحباط كل يختار الآن لنفسه ما يحلو والذين يقبضون على الجمر لا يدرون متى تصبح أيديهم غير صالحة للاستهلاك الآدمي هم فقط، يُعاندون ، ويُقاومون ويدفعون ثمنا باهظاً لأن هجمات الجراد لا تتوقف وعناكب الفساد تُعشش في كل موقع والموصومون هم وحدهم المؤهلون للوصول. السماء فقدت لونها المعتاد والمألوف فلا هي زرقاء ولا هي رمادية لكنها سماء قاسية متجهمة غاضبة، بلا سبب وملتفتة إلى غيرنا، بلا سبب ربّما لم يعدْ يعنيها أن هذا الفساد قد أحكم سياج دولته وأن الذين يعانون لم يعودوا قادرين على التململ والصراخ فقد بُحّت أصواتهم وانقطعت الأوتار وجفّت الحناجر والواقفون على ضفاف الساحة، ما زالوا يستعرضون مواكب المجد وينتقلون من شوط إلى شوط ومن جولة الى جولة ويُصوّبون إلى الهدف مباشرةً، دون عناء ويعودون بأكبر قدرٍ من الغنائم وأعلى درجات النبلِ وأوسمة الشرف لماذا أراك مندهشا؟

الساحة ساحتُهم والجمهور يُصفق لهم ويهتف بأسمائهم وحُراس المرمى يُوسعون لهم كُلما اقتربوا والأهدافُ معروفة سلفا ولم يبْق إلا تمثيلية اللعب وإطلاق صفارة الحكمْ وإعلان الفوز.

* * *

هبك تخليت عن عبثك اليومي الضاغط وجربت أن تكون حُراً، وخفيفا ومشاركا تغشى منتديات الصفوة حينا، ومقاهي الثرثرة والضغينة حيناً آخر

غير عابئ بوقع ما يفضفضون به، ويغتسلون من أوزارهم وأمراضهم. هم جميعا يقتلون الوقت، ولا يُحيُونه الصفوة والسوقة ، كل منهم بطريقته والوقت جثة ممددة على طاولاتهم ينوشونها بالألسنة والأصابع وحدك، سيتاحُ لك أن تشم روائح الجثة العفنة وهي تتصاعد مثل بُخارٍ كريه وستعجبُ كل العجب لأن ثرثراتهم المكرورة ونضْحَ مرائرهم الصفراء وأقبيتهم الفاسدة لا ينتهي، ولا ينتهي بهم إلى شيء سوى تكرار اللقاء ومعاودة البث في ليلةٍ قادمة..

عندئذ.. ستعلن رغبتك في أن تكون حراً وخفيفاً ومُشاركا وستؤثر عبودية جدران البيت وثقل وقع الوقت عليك وتوحدك واعتزالك وتعاليك بعيداً عن سوقيّة السّوقة وملل ادعاءات الصفوة ووهم المتعة الكاذبة في نميمة الآخرين أسرع إذن وصُنْ نفسك وأرض بما خُلقت له وأعدْ اكتشاف حقيقة مملكتك دوامة الغبار لم تزلْ وأنت في العراء لا تزال والمسرح الكبير غاصٌ بالباحثين عن المتعة والانبساط وأنت تقدم رجْلا وتؤخر أخرى كأنك لا تدري بما أنت مُقدم عليه حاذرْ أن تتورط فيما لا يعنيك أو تفتي فيما لا تفهم أو تعلن أن نهاية هذا العالم صارت أقرب من حبل وريدك فلن يُصغي أحد إلى مزاعمك ولن يُصنفوك في فئة زرقاء اليمامة بل سيزدادون عُتواً في إفساد عينيك بالغبار حتى لا تُبصر أبعد من أنفكْ حاول أن تهدأ وابتلع المزيد من حبات الضغط واشحذْ قلمك.. سوف يتكفل – وحده – بالحلّ.

رحلة الى بلاد ماركيز وبابلو اسكوبار.. وشاكيرا

أمجـــد ناصـر★

لم تكن سيلفيا، طالبة الحقوق في احدى جامعات بوغوتا، هي أول كولومبية أراها، وان كانت الاولى ذات المسحة «الهندية» الواضحة التي تقع عليها عيناي، فقبلها كانت كاتالينا «المهجنة» (من العنصرين الاوروبي والهندي) التي تعمل في شركة الهاتف الاسبانية في غرناطة، وامضينا نحو احدى عشرة ساعة في كرسيين صغيرين متجاورين على متن طائرة الـ«ايبانكا» التي طارت بنا في واحد من أطول نهارات حياتي (رحلة مع شمس لا اعرف متى غربت) فوق مياه عبرها قبل خمسة قرون كريستوفر كولومبوس في رحلته الشهيرة الى «الهند»!

من مدريد الى بوغوتا اكلنا وشربنا وشاهدنا اكثر من فيلم وقرأنا ما نحمله معنا من صحف وتحدثنا ومللنا من الحديث ونمنا وذهبنا الى الحمام كذا مرة ولم تنته هذه الرحلة الدهرية.

كنت تعجبت من تسيُّد الشمس للسماء في رحلة قمت بها قبل سنين الى كندا، انه الاتجاه نفسه، تقريبا، الى نصف الكرة الشمالي، ولكن مع اضافة اربع ساعات طيران اخرى.

فبعد احدى عشرة ساعة طيران من مدريد التي غادرتها ظهرا وصلت الى بوغوتا مع الغروب.

لم تكن كتالينا تعرف سوى مفردات معدودة من الانجليزية (اكثر على أي حال مما اعرف من الاسبانية) فكان حديثنا مزيجا عجيبا من الانجليزية والاسبانية.. والاشارات التي عولت عليها كثيرا في خلق الشكل الممكن (ان لم يكن الوحيد) للتواصل.. ليس مع كتالينا وحدها، بل مع معظم الذين التقيتهم في رحلتي الى كولومبيا.

عرفت انها تعمل في غرناطة لانها اسم علم.. وتعمل في شركة للهاتف لانها رفعت يدها اليمنى الى أذنها وأفردت الابهم والاصبع الصغير وضمت الاصابع الثلاثة الوسطى.

انها الاشارة نفسها التي نستخدمها عندما يطلب احدنا من الآخر ان يتصل به هاتفيا.

ما هو بديهي في العلاقات بين البشر بدا لي ضربا من الاكتشاف في هذه الرحلة.. كأنني كنت، في هذه الرحلة، اكتشف البارود!

فكيف لم يخطر لي انه من دون اللغة نرتد الى عجمتنا الاولى، الى صورة اللحم والدم.

اللغة سحر.

مفتاح كل قصد ومسعى.

من خلالها تدخل الى قلوب الناس وعقولهم.. وليس، فقط، كي تأمن شرهم، على حد تعبير القول العربي.

وباللغة أيضا يتحقق وجودك الانساني بمعناه العميق: أي انك تخرج من حالة العجمة (او البكمة) الى الافصاح.

لم أتبين هذه البداهة المفروغ منها الا في رحلتي الاولى الى امريكا اللاتينية التي جعلت حصيلتي من الانجليزية التي كنت اعتقد انها كافية ليتدبر المرء أمره في أي مكان في العالم، كعملة أهل الكهف.

شيء غير ذي جدوى.

شيء غير قابل للصرف او التداول.

ولكن مع كل هذا العسر في التواصل فقد تركت رحلتي الى كولومبيا اثرا في نفسي يبز أي رحلة قمت بها الى مكان آخر. فهذا عالم لم آلفه من قبل: جغرافيا ومناخا وبشرا وثقافة وعادات.

عالم جديد، كليا، بالنسبة لي.

حتى القراءات التي تأخذنا الى اقرب الاماكن وابعدها لم تقدم لي عنها تصورا يمكن التعويل عليه، استثني من ذلك، بطبيعة الحال، أعمال ماركيز التي صورت جانبا من الحياة في هذه الامكنة البعيدة عنا تماما. ولكن حتى أعمال ماركيز لم تسعفني كثيرا، لان مسرحها يدور في العالم الكاريبي الذي لم اتمكن من الوصول اليه خلال هذه الرحلة.

كانت سيلفيا التي استقبلتني في مطار بوغوتا، ذي الاجراءات الامنية والجمركية الصارمة، تعرف شيئا من الانجليزية، اما اندريا، الشاعرة الكولومبية الشابة اوروبية الملامح تماما (شقراء ذات عينين زرقاوين) التي ستدير امسية شعرية

★ شاعر وكاتب من الأردن يقيم في لندن.

سأشارك فيها في بوغوتا، فكانت تعرف الانجليزية.. لذلك كانت اكثر تدفقا في الحديث والمشاعر.. ونسج حوار يتعدى الدرجة صفر التي وجدت نفسي ارسف فيها مع كثيرين تقربوا مني او تقربت منهم ولكن حاجز اللغة كان يرفع بيننا استاره الحديد.. وقد حسدت الشاعر والكاتب اللبناني عيسى مخلوف احد رفاق رحلتي لتضلعه بالاسبانية.. حيث اقام مطلع شبابه في فنزويلا وعرف من الاسبانية ما مكنه من اقامة حوار لم ينقطع مع شبان وشابات كولومبيين يتوقون الى تبادل الأفكار والمشاغل.. والهموم.. سيلفيا واندريا وجهات سيتكرر مثيلهما، ملامح وسمات، كثيرا في المدن الكولومبية الاربع التي سأزورها.

سيكون هناك اكثر من وجه لكولومبيا: اوروبي، و«هندي» وافريقي، ومزيج من الاوروبي والهندي، او الاوروبي والافريقي.

اكثر من اسم ووجه لكولومبيا

من حسن حظ بعض البلدان (او سوئه) انها تختصر باسم او اسمين.

لكن كولومبيا ترتبط بأذهان الكثيرين بأكثر من اسم: يعرفها عشاق الأدب من خلال كاتبها العظيم غابرييل غارسيا ماركيز، ومحبو الفن التشكيلي من خلال رسامها ونحاتها الكبير بوتيرو، والشعراء من خلال مهرجان «مديين» الشهير، وتجار المخدرات من خلال اقوى زعيم «كارتيل» في العالم بابلو اسكوبار.

ويعرفها، اخيرا، عشاق الأغنية.. من خلال شاكيرا مبارك، اللبنانية الاصل.. التي ادخلت الى «البوب موزيك» انفجارات العواطف اللاتينية، و«هزّ البطن» الشرقي.. الى بعض الشرر السياسي المألوف والعادي في حياة امريكا الجنوبية.. كخبز الذرة.

لكنها تُعرف، أيضا، (لا أدري الى حد)، من خلال واحدة من أطول الحروب الاهلية، في قارة، لعلها ان تكون أجمل قارات العالم واكثرها تنوعاً ومناخاً وطبيعة واعراقاً.

ذهبت الى كولومبيا، رغم تحذير الكثيرين لي من حروب العصابات، والمخدرات، بفكرة واحدة أو فكرتين وعدت منها مكتظاً بالافكار والصور التي غيرت، كليا، تصوري عن هذا البلد المترامي.

زرت عشرات البلدان من قبل (في جنوب العالم وشماله).

ولكن لا بلد من هذه البلدان يشبه كولومبيا.

لا في الطبيعة.

ولا في المناخ.

ولا في تنوع السحنات والاعراق.

ولا في حرارة الناس وطيبتهم.

قال لي البعض انها نموذج قابل للتكرر في امريكا اللاتينية التي لم تطأها قدماي قبل هذه الرحلة.

وافق الكولومبيون الذين التقيتهم في بوغوتا ومديين وسنتافي وانفيغادو على بعض اوجه الشبه واختلفوا في أوجه كثيرة.

الفساد، البيروقراطية، الفقر، التمردات الاجتماعية التي تتخذ أحيانا شكل حروب مزمنة (المثال الكولومبي والبيروفي)، التنوع المناخي والعرقي، هي عناصر مشتركة بين معظم بلدان القارة التي غزاها الاسبان والبرتغاليون وقاموا بحملات ابادة واخضاع ديني و«ثقافي» شامل لسكانها الاصليين، لكن، حسب أقوال الكولومبيين والمصادر القليلة المكتوبة بالانجليزية التي عثرت عليها هناك، فانها، تختلف عن شقيقاتها اللاتينيات في أمرين اثنين: تنوع الطبيعة وغناها، وقوة حركات حرب العصابات وانقسام الموقف الاهلي منها.

اعراق وسحنات مختلفة

يصر الكولومبيون على ان بلدهم الاكثر غنى وتنوعاً في الطبيعة والمناخ من أي بلد آخر في العالم، يكفي أن أورد هنا، بعض التفاصيل والارقام (من دون ان أجزم بصحتها) لنعرف ان لهذا الزعم ما يسنده.

فمن حيث تنوع اعراق السكان فان الاحصاءات تشير الى ان ٥٨٪ من عدد سكان كولومبيا البالغ ٤٥ مليون نسمة هم من «المستيزو» الذين يتحدرون من اصول اوروبية- هندية، فيما يشكل الاوروبيون ٢٠٪، اما «المولاتا» الذين هم مزيج من الاوروبيين والافارقة فيشكلون ١٤٪، في حين هناك ٤٪ فقط من اصول افريقية، و٣٪ يتحدرون من اصول أفريقية هندية.

ويبدو أن السكان الاصليين الهنود الذين لا يزالون يحافظون على شيء من الهوية والتماسك الثقافي والاجتماعي فلا تتجاوز نسبتهم ١٪ من التعداد العام للسكان.

ولا تلاحظ الاحصاءات نسبة محددة للمتحدرين من اصول

عربية هاجر الجيل الاول منهم أيام الدولة العثمانية وحملوا، لهذا السبب بالذات، اسما لا يدل عليهم: الاترك، «لا تركو». وهم يتمركزون في المناطق الكاريبية وشبه الصحراوية، مثل «بارنكيلا» التي هي احدى نقاط انطلاق موهبة غابرييل غارسيا ماركيز الروائية، حيث شكل مع مجموعة من الكتاب الشبان ما يعرف بـ«مجموعة بارنكيلا» التي كانت مهووسة بأدب الحداثة الاوروبي.

ومن يقرأ أعمال ماركيز، التي يدور معظمها في منطقة الكاريبي (خصوصا روايته المبكرة «في ساعة نحس») سيقع على تسميتين للمهاجرين العرب: الاتراك، والسوريين. الاولى لانهم كانوا يحملون، حينذاك، الوثائق العثمانية، والثانية لانهم جاءوا من سورية الكبرى وخصوصا لبنان وسورية، ويقال أيضا من فلسطين والاردن. ويبدو ان شهرتهم في التجارة صارت مثلا. فقد اخبرني راوي حكايات شعبية التقيته في بوغوتا يدعى ريكاردو ان هناك مثلا كولومبيا يقرن الشطارة في التجارة.. بـ«لا تركو».. أي اللبنانيين تحديدا. وهذا، على كل حال، امر معروف عن اللبنانيين في العالم العربي.

اما «باولا»، وهي شاعرة التقيتها في «مديين»، وتتحدر من اب ليتواني وام المانية مهاجرين وتقيم بين العرب في «بارنكيلا» فسمت هؤلاء باسمهم الحقيقي: العرب.. او على نحو اكثر دقة: اللبنانيين، وعددت لي بعض اسماء العائلات اللبنانية التي تعرفها مثل عائلة «زاخم» و«عضوم».

قد لا يكون هذا الموزاييك العرقي العجيب غريبا في امريكا الجنوبية التي شكلت على مدار القرون الخمسة من عمر الغزو الاوروبي لها مركزاً مهماً لتجارة العبيد وهجرات اوروبية (اسبانية، خصوصاً) جاءت مع الغزو او بعده.. فقد تجد مثله، بهذا القدر او ذاك بانحاء القارة.

أما بخصوص التنوع في الطبيعة، فكولومبيا هي الدولة الامريكية الجنوبية الوحيدة التي تقع على محيطين: الهادئ والاطلسي (الكاريبي)، ويتنوع مناخها من شبه الصحراوي الى المداري. مرورا بالجبلي البارد.

وقد لاحظت الفرق بنفسي. ففي حين كان المناخ بارداً ماطراً في العاصمة «بوغوتا» التي كانت اول محطة لي في رحلتي الكولومبية، ولا ادري بأي صدفة عجيبة حملت معي سترة شتوية (بسبب تصوري القاصر، على الارجح، عن امريكا الجنوبية انها بلاد مدارية حارة) التي بدت لي كغنيمة حقيقية عندما وجدتها في حقيبتي، فإنني لم احتج الى اكثر من قميص او «تي شيرت» في كل من «مديين» او حتى بدونهما، (لو أمكن) في «سنتافي».

ويصر الكولومبيون، ولابد ان يكون هذا حقيقياً، ان بلادهم تحتوي على تنوع في النباتات والحيوانات والطيور لا مثيل له في بلد آخر في العالم.

فهناك نحو ١٢٩ نوعاً من الطيور وحدها، و١٣٠ ألفا من النباتات، بما فيها ما يسمى، علميا، «فيكتوريا أمازونيكا» وهي اقرب الى «زنبقة الماء»، حيث يقال ان اوراقها من الكبر والقوة ما يمكنها من حمل طفل صغير!

وهذا يعني انها تحوي، حسب المصادر الكولومبية، نفسها، من الطيور اكثر مما تحوي اوروبا الغربية وامريكا الشمالية مجتمعتين!

لحسن حظي ان سفري في بعض مقاطعات كولومبيا كان نهاراً، ومعظمه كان في الحافلات، مما مكنني من رؤية تنوع مذهل في النباتات والزهور ذات الالوان القوية (الفاقعة احيانا)، ومشاهدة وسماع اصوات طيور لم أرها او اسمع صوتها من قبل، بما في ذلك عقبان ونسور تحلق في الوديان.

وقد لفت نظري بين اشجار جبال ووديان (مديين) شجرة كبيرة تبدو اوراقها القليلة الانيقة عن بعد ذات لون فضي يلمع تحت الشمس ولكن ما ان تقترب منها حتى تتبدى لك بلون اخضر فاتح مغبر بعض الشيء.

سألت «باولا» اثناء احدى جولاتنا في «مديين» عنها فلم تعرف اسمها، فسألت احد مرافقينا من ابناء المدينة فقال انها تسمى yarumo

نتحدث، نحن العرب، باسهاب عن جبال لبنان او الجزائر والمغرب، ولكن هذه تبدو، بمقارنة، بجبال كولومبيا علوا وتنوعاً في النباتات مجرد تلال صغيرة.. شبه جرداء.

وكمثال على تسيد الجبال جانبا من جغرافية كولومبيا يكفي ان اذكر ان مطار مديين يبعد عن المدينة نحو ساعتين بالسيارة... وذلك لعدم وجود مكان منبسط اكثر قربا. فمن المطار اخذنا بالصعود الشاق في طريق ضيقة بالكاد تتسع لمرور حافلة الى قمة الجبل، ومن ثم رحنا نهبط، ملتفين حول الجبال التي تحيط بمديين حتى وصلنا الى المدينة التي تقوم على بسطة من الأرض بين هذه الجبال الضخمة شديدة الوعورة.. شديدة الخصب كذلك.

مخدرات ويسار ويمين

لواحد مثلي عاش أطواراً من الحرب الاهلية في لبنان وصولا الى الحصار الاسرائيلي لبيروت الغربية فان كولومبيا لا تبدو، على نحو استثنائي، مكاناً خطراً.

اعرف من خلال التجربة ان صورة الخارج تختلف عن صورة الداخل.

كان الاسرائيليون يقصفون بيروت الغربية اثناء حصارهم لها صيف عام ١٩٨٢ فيما «عم عمر» يطبخ لنا، في بيت هند جوهرية، الذي اتخذته الاذاعة الفلسطينية التي عملت فيها اثناء الحصار مقراً لغرفة التحرير، «الملوخية» حيناً و«المقلوبة» حيناً آخر، بل تمكنا، بسبب حماسة حسن عصفور لـ«الفطبول»، من مشاهدة بعض مباريات كأس العالم!

قلت لمن نهاني عن الذهاب الى بلد ماركيز وبوتيرو واسوكوبار حيث تدور حرب ضروس بين القوات الحكومية والميليشيات اليمينية من جهة وقوى اليسار المسلح من جهة اخرى ان كولومبيا ليست أشد خطراً من بيروت ايام الحصار الاسرائيلي، فقال لي، صائب، انك لم تعد ايضا، ذلك الشاب العشريني الذي لا تفرق خطاه المجنحة بين مصائد الموت وصبوات الحياة في شوارع بيروت.

الصورة الأسوأ عن كولومبيا في الخارج ليست الحرب، بل الخطف، حتى ان ماركيز الذي لم تدر، حسب علمي، أي من رواياته الشهيرة عن كولومبيا وصراعاتها الراهنة وضع روبرتاجاً طويلاً في قالب روائي عن هذا الموضوع بالذات.

وليس الاختطاف مقصورا على اليسار المسلح وحده، بل تمارسه كذلك الميليشيات اليمينية المساندة للنظام. وقد فهمت من بعض الكولومبيين الذين التقيتهم سواء في بوغوتا ام في مدينين ان الامر لا يتعلق بطلب فدية مالية ولكن للمبادلة بمخطوفين لهذه الجهة عند تلك.

نحن نعرف ان اسرائيل ومصر هما الدولتان اللتان تتلقيان، على التوالي، اكبر قسط من المساعدات الامريكية الخارجية، ولكننا نادراً ما تساءلنا (او اهتممنا) عمن تليهما على هذا الصعيد. انها كولومبيا التي تتلقى نحو ١،٣ مليار دولار سنوياً.

فهذه دولة مركزية في امريكا اللاتينية كانت تسمى ذات يوم، بهمة القائد الشهير لحركة التحرير في القارة اللاتينية سيمون بولفار، «كولومبيا الكبرى» وتضم اليها فنزويلا، الاكوادور وبنما.

لكن التدخلات الاستعمارية، الامريكية الشمالية، خصوصاً، والحروب الاهلية، أدت الى تفتت هذا الكيان العملاق الى ثلاث بلدان هي: كولومبيا، فنزويلا، الاكوادور، اما بنما فقد دفعت الولايات المتحدة للحكومة الكولومبية ٢٥ مليون دولار تعويضا عن خسارتها لها.

ولا يقتصر اهتمام واشنطن، تاريخيا، بكولومبيا في كون الاخيرة تتمتع بموقع مركزي في القارة اللاتينية، ولكن أيضا لأنها لا تبعد عن ميامي سوى نحو ثلاث ساعات بالطائرة. انها، بمعنى من المعاني، ساحة خلفية لها.

هناك موضوعان اساسيان يشغلان بال واشنطن حيال كولومبيا: النفوذ القوي لفصائل اليسار الماركسي المسلح في البلاد، والمخدرات، لكن بعد انتهاء الحرب الباردة وسقوط «المعسكر الاشتراكي» تغيرت أولويات الولايات المتحدة، فلم يعد اليسار الماركسي يقلقها كثيراً، فتصدرت المخدرات واجهة الاهتمام الامريكي.

لكن من الصعب، على ما يبدو، الفصل، اليوم، بين فصائل اليسار المسلح وتجارة المخدرات، خصوصاً، وان واشنطن وبوغوتا تجدان صلة قوية بين الامرين.

لم يكن هذا رأي «خوان» الشاب الكولومبي، الهندي الملامح، الذي رافقني في رحلة الى مدينة سانتافي واقام نحو سبع سنين في الولايات المتحدة الامريكية، حيث قال ان الحكومة الكولومبية وواشنطن تحاولان ان تربطا النشاط العسكري اليساري في كولومبيا بتجارة المخدرات.

فقلت له: ولكن لا دخان بدون نار، فأجاب ان كل ما في الامر ان هذه القوى تجني ضريبة على الكوكايين الذي يزرع ويصنع في الاراضي الخاضعة لها، وهذا احد مصادر تمويلها.. ثم اضاف: ولكن هذا لم يحصل الا في السنين العشر الاخيرة عندما اخذت الحكومة بمساعدة عسكرية مباشرة من امريكا في تضييق الخناق على الحركات اليسارية.

الطريف في الامر، حسب خوان، ان هذه الحركات تمنع تعاطي المخدرات في الاماكن التي تسيطر عليها رغم فرضها ضريبة على تجارتها!!

ويبدو ان هذا الدفاع عن القوى اليسارية يخفي دعم، ان لم يكن انتماء، «خوان» اليها.

كان في لبنان وافغانستان من يرى، أيضا، في زراعة الحشيشة والافيون وتصديرهما الى الغرب نوعا من النضال ضد الامبريالية.. او تقويضها من الداخل!

لا ادري كم يقترب كلام «خوان» من الحقيقة، فقد رأيت «الماريوانا» تلفُ، علنا، من قبل المثقفين الكولومبيين حتى في الفندق الذي كنا ننزل فيه، ولما ابديت استغرابي لصديقي الشاعر رافائيل باتينو الذي كنت التقيته في كندا قبل بضع سنين، قال ان استخدام الاعشاب المخدرة (وليس الكوكايين، المصنع من شجرة الكوكا) هو جزء من التقاليد الثقافية للسكان الاصليين.

* * *

نتذكر ان العقيد اورليانو بويندیا في رواية ماركيز «مائة عام من العزلة»، كان من تيار الاحرار المشبع بالروح الغاريبالدية الذي قاتل في واحدة من الحروب الاهلية التي اجتاحت كولومبيا، لعلها ان تكون «حرب الألف يوم» (١٨٩٩- ١٩٠٢).

نتذكر ان جد ماركيز كان عقيدا في تلك الحرب التي خلفت وراءها نحو ١٠٠ الف قتيل، ولكنه، على الاغلب، ليس اساس شخصية اورليانو بويندیا بل لعل اصل هذه الشخصية الروائية، على ما يقول صديق ماركيز ورفيق خطواته الاولى الكاتب منذوزا، هو الجنرال رافائيل البرتي القائد الاسطوري لتلك الحرب.

الصراع بين اليمين واليسار، او المحافظين والاحرار، له جذور تاريخية في كولومبيا.

ولكن التطور الابرز في تحول هذا الصراع الى حرب أهلية مسلحة حصل في الاربعينيات في ظل نظام دكتاتوري عسكري.

ويبدو ان أطرافا راديكالية من حزب الاحرار والحزب الشيوعي قد غادرت اللعبة السياسية الحزبية في كولومبيا لتأسيس تنظيم يدعى (Farc) يسيطر اليوم على مناطق واسعة من الريف الكولومبي ويبلغ عديده نحو ١٧٥٠٠ مسلح، تشكل النساء نسبة ٣٠ في المائة.

في مقابل هذا التنظيم الاكبر في قوى اليسار المسلح (هناك تنظيم آخر اقل حجما واهمية منه يدعى (ELN) متأثر بالتجربة الكوبية) فان قوى اليمين المتطرف، مدعومة من النظام، تمتلك ميليشيا عسكرية وتخوض حرباً هي الاخرى ولكن.. ضد اليسار.

ويمارس الطرفان الاغتيال حيال رموزهما او المتعاطفين معهما في معظم انحاء كولومبيا، وعلى الاخص، في المدن.. التي سنتلقى تعليمات صريحة بالحذر اثناء تحركنا فيها.

تعليمات صارمة

كانت اول تعليمات تلقيتها من المشرفين على المهرجان الشعري الذي دعيت اليه في كولومبيا عندما وصلت الى فندقي في بوغوتا الا أخرج بمفردي من الفندق.. وان خرجت فيستحسن ان يكون برفقة أحدهم.

قلت لهم: هل الأمر خطر الى هذا الحد؟

فقالوا: هناك اشكالات امنية قد لا تعرفها، ولا تعرف اطرافها، ويفضل ان يكون احدنا معك.

وفعلاً لم أخرج مرة واحدة وحدي، رغم انني، شكلاً، لا اختلف عن كثير من الكولومبيين.

فأي شخص بسحنة اوروبية، سوداء، متوسطية قد يكون كولومبياً، ولكن الاختطاف (او حتى السرقة، وهي شائعة في المدن الكبرى) لا يتعلق بالاجانب وحدهم، بل يطال الكولومبيين.

هكذا، لم أتمكن، فعلاً، من مشاهدة الكثير من معالم بوغوتا، اقتصرت جولاتي القصيرة (بمرافقة كولومبيين دائما) على مناطق قريبة من الفندق، كان ابرزها «المتحف الوطني» الذي كان في الاصل سجناً قديماً.

وفي المتحف الذي يضم مقتنيات فنية عديدة من العالم (أغلبها لفنانين اوروبيين شهيرين) كان الجناح الذي تعرض فيه أعمال جديدة لرسام ونحات كولومبيا المعروف بوتيرو (botero) هو المفضل لدي.

العنف الذي يطبع حياة كولومبيا، اليوم، هو الهاجس الذي يسيطر على أعمال هذا الفنان.

سيارات مفخخة، اختطافات، قتل بالبنادق القديمة التي تذكر بأفلام «رعاة البقر» او بالسكاكين الطويلة (الماشيتي) الدم الذي يسيل من أجساد الضحايا، تتكرر في جنبات الصالة المخصصة لأعماله، ولكن الألوان، التي تعكس بيئة كولومبيا، دائماً قوية (الأحمر، الأخضر، الاصفر) لا مجال فيها للتوسط او الالتباس.

وهذه، بالمناسبة، ألوان حافلات الركاب التي تراها سواء في العاصمة ام في المدن الاقليمية، ومعظمها من ماركة

«شيفرز» الامريكية ولكنها مصممة، على الارجح للسوق اللاتينية، ليس بسبب ألوانها الفاقعة فحسب ولكن بسبب طرزها الغريبة التي تذكر بمثيلتها في الهند وباكستان.
وكان يتعين علينا ان نمتثل في «مديين» الى تعليمات لـ«السلامة العامة» اكثر تشددا مما كان عليه الامر في العاصمة «بوغوتا».. فلهذه المدينة الاقليمية الكبيرة سمعة سيئة في الخارج لم تكن خافية على منظمي المهرجان الشعري الذي يعتبر الاكبر في امريكا اللاتينية.. فحاول ان يخففوا وقعها علينا ولكن من دون ان «يغامروا» بأرواح ضيوفهم، لذلك طلبوا الينا بشكل واضح وصريح ان لا نغادر الفندق من دون علمهم.. والافضل من دون مرافق من جانبهم.
كنا فعلا نريد الخروج، ان لم يكن من اجل ان نرى هذه المدينة ذات «السمعة السيئة»، فمن اجل الطعام. فالاكل الذي يقدمه الفندق رغم اشراف «صديقة» الشعراء العرب الفاتنة «باولا» على مطبخ الفندق الذي نقيم فيه، كان غريبا، بل عديم المذاق (مع ان احدا منا لم يجرؤ على ان يخبر باولا بذلك)، الى درجة ان «بهارات قاسم» الشهيرة التي يحرص قاسم حداد على التزود بها (وتزويد الآخرين، كذلك) مع كل سفرة له خارج البحرين لم تتمكن، بكل طاقتها السحرية، من جعل هذا الطعام «الماسخ» قابلا للأكل.
الطعام الكولومبي، او على نحو اكثر حذرا، طعام هذا الفندق، ابطل كل مفعول مأمول لـ«بهارات قاسم»، بما في ذلك اشدها تأثيرا: «الاجار الهندي»!
قررنا في يوم بلغ به الجوع فينا كل مبلغ ان نخرج بحثا عن مطعم يمكن ان «نفهم» أكله، كانت المهمة الاصعب من مغامرتنا بحثا عن الطعام في مدينة بدت لنا من فرط ما سمعنا من اخبار سيئة عنها كحقل ألغام، ان نتمكن من انتشال سيف الرحبي من استرخائه الابدي في احدى «كنبايات» الفندق.
ولكن بهمة عبداللطيف اللعبي واغراءات الطعام المنشود الذي لابد ان يكون موجودا في مكان ما في هذه المدينة تخلى سيف عن «كنبايته» الاثيرة.
كانت المدينة تعج بالحركة والحياة.. لم تبد خطرة من خلال مسحنا السياحي السريع لواجهتها.. فما دام هناك بشر يتحركون وحياة تدب في كل شيء فهذا يعني ان الخطر افتراضي.. لكن كثرة عناصر الشرطة والجيش والامن الخاص الذين تكاد تراهم في كل مكان تقريبا اكدت لنا ان الخطر حقيقي والا لما كان هذا العدد الكبير من رجال الشرطة والجيش منتشرا في كل مكان حيوي في المدينة.
الخطر حقيقي.. لكن الجوع كان حقيقيا فعلا، وبسبب هذا الجوع بالذات تمكنا، بعد ان قام شاب من العاملين في المهرجان بمرافقتنا، من التجول في المدينة ورؤية الساحة الشهيرة التي تنتصب فيها تماثيل بوتيرو غريبة الاشكال والاحجام خصوصا النساء السمينات الى درجة كاريكاتورية.. سمنة لم نر شيئا يشبهها في نساء «مديين» التي لا ادري من وصفها منا، نحن الشعراء العرب، بالمنحوتات الحقيقية.

داء السياسة

الـ(Farc) القوات المسلحة الثورية الكولومبية- الفصيل الرئيسي في اليسار المسلح لا تسيطر على أرض بمساحة سويسرا وتقيم عليها دولتها (جمارك، صحة، تعليم، الخ)، فقط، بل لها وجود قوي في صفوف الشباب الجامعي.
وكان عليّ أن اكتشف «قوة اليسار» في القراءة الشعرية التي اقيمت على احد مدارج الجامعة الوطنية في بوغوتا.
فما ان تصل الى حرم الجامعة حتى يطالعك ملصق عملاق لتشي غيفارا، ولكن ما ان يعرف الحضور الشبابي الكثيف انك عربي وذو مسحة يسارية حتى تكون في بيتك.. وبين أهلك.
وهؤلاء يعتبرون، على نحو مسلّم به ولا يقبل الشك او المساءلة، ان كل عربي هو بالضرورة، معاد للولايات المتحدة، فما أن يشتمّوا، في شعرك او كلامك، ما يشي انه تعريض بأمريكا حتى يعلو الهتاف والتصفيق.
وسيتكرر هذا المشهد في كل المدن الاخرى التي قرأت فيها.
ولكن هذا لا يعني ان كل الشباب الكولومبي متعاطف مع الـ(Farc) بل هناك، بالتأكيد من يعتبرها (جنبا الى جنب مع عصابات المخدرات)، سببا في العنف المتواصل في بلادهم.. وتعويق تطورها.. والاهم عزلها عن العالم.
المتعاطفون مع اليسار المسلح لا يعبرون عن مشاعرهم علنا خشية قوى الامن الحكومية والميليشيات اليمينية، ولكنهم يصبون جام غضبهم على النظام الكولومبي وحليفته واشنطن فتعرف، بذلك، ميولهم من دون أن تسأل في أي صف يقفون، بينما المعارضون لليسار المسلح فلا يترددون في

اعتباره آفة ينبغي اقتلاعها.
ورغم انني كنت أتحرك، خلال هذه الرحلة، في اوساط ثقافية الا ان السياسة كانت دائما حاضرة، ويبدو ان الكولومبيين، وربما كل شعوب امريكا اللاتينية، مصابة مثلنا بداء السياسة. تاريخ هذه البلاد يؤكد ذلك.
يسار ويمين، وحروب خاسرة تطوي حروبا أخرى، هذا يشبه الى حد ما العالم العربي:
كأن لا تراكم يحدث ولا ذاكرة تتذكر وتشهد.
أخذت أتذكر، من خلال أحاديث، ذات فراغات كثيرة أملاها غياب الوسيط اللغوي الناجع، مع عدد من المثقفين الكولومبيين صورة العالم العربي مع الأفكار «التقدمية» و«الرجعية» والتجارب السياسية التي لم تفلح في قيام نظام يحقق الحد الادنى من صبوات العرب.
بدت لي كولومبيا، وربما امريكا اللاتينية كلها، مصابة، مثلنا أيضا، بفقدان الذاكرة.
هذا ما قاله الممثل الشاب «موريسيو» عن كولومبيا، وقد وجدت اصل الفكرة عند ماركيز الذي قرأت له حوارا صحفيا اجراه صديقه منذوزا قبل نيله جائزة «نوبل» عام ١٩٨٢ ونشر في كتاب بعنوان «رائحة الجوافة». (ترجمته العربية صادرة عن دار «ازمنة» الاردنية)، حيث يقول: «ان تاريخ امريكا اللاتينية يتشكل من مغامرات هائلة عديمة الفائدة، وسلسلة من الاحداث المأساوية الكبيرة المحكوم عليها بالنسيان مسبقا. نحن أيضا نعاني من داء فقدان الذاكرة. بمرور الوقت لم يعد احد يتذكر مذبحة عمال شركة الموز قد وقعت فعلا، كل ما يتذكرونه هو العقيد اورليانو بوينديا».
الناس تنسى الهزائم وتتذكر «الابطال».
تصنع الابطال وتتذكرهم، وتنسى ما جلبه هؤلاء «الابطال» من مآس كان يمكن تفاديها.
التاريخ العربي الحديث مليء بمثل هؤلاء. ولا داعي لذكرهم، فصورهم لا تزال تطل علينا في الشوارع، في صدور البيوت، وفي الكتب. عندما كان «موريسو»، وهو ممثل مسرحي شاب قام بسبب معرفته بالانجليزية بالترجمة لي اكثر من مرة، يحدثني باشمئزاز عن حكومة الرئيس الفارو اوريبي الذي يعتبره عميلا صغيرا لامريكا وعن احتقانات بلاده السياسية، كان يتلفت يمنة ويسرة الامر الذي ذكرني، أيضا وايضا، بأحوالنا العربية حيث لا يستطيع كثير من العرب الجهر بآرائهم ومواقفهم من أنظمة بلادهم لان «للحيطان اذان»، حسب تعبير المثل العربي الشائع.
أتذكر هذا الشاب الذي يريد السفر الى بريطانيا للتعرف على مسرحها الشهير وهو يردد، باشمئزاز، هذه الكلمات التي بدت لي كأنها جملة مقتطفة من عمل شكسبيري: ان حياتنا تتعفن هنا.

ثلاثة آلاف مستمع للشعر

ورغم ان ٤٥٪ من سكان كولومبيا يعيشون في فقر مدقع فان ما لفتني (الى جانب التنوع البيئي المذهل) هو قوة الحياة التي تسري في أجسادهم وأرواحهم.
حياة ميالة للفرح والخفة في مواجهة ظروف اجتماعية واقتصادية وأمنية قاهرة.. بكل معنى الكلمة.. الى درجة ان اناسا كثيرين يعيشون في الشوارع: يأكلون ويشربون وينامون على الأرصفة.. او الى جانب الكنائس حيث تلتمس الصدقات والرجاء، ولكن مع ذلك تسمع الموسيقى تصدح في الشوارع، وترى سيل الحياة يتدفق مع الحافلات الفاقعة الالوان، امام البيوت المشرعة دائما التي تجلس أمامها في العصاري المنعشة العائلة بأكملها.. الرجال دائما بالفانيلات البيضاء الداخلية.. والشورتات.. والنساء، الفتيات خصوصا، بما خفَّ من الثياب.
أما محبتهم للشعر (.. وهي في نظري محبة للجمال والمعنى) فتفاجئ حتى القادم من العالم العربي الذي يحلو له ان يردد، من دون براهين ملموسة اليوم، ان الشعر «ديوان العرب».. يكفي ان اذكر ان عدد الذين حضروا افتتاح مهرجان «مديين» الشعري الذي دعيت اليه بصحبة قاسم حداد، عبداللطيف اللعبي، سيف الرحبي، عيسى مخلوف تجاوز ثلاثة آلاف شخص!

× × ×

ويمكن لي أن أتذكر طويلا تلك الامسية التي أقيمت في بلدة «انفيغادو» مسقط رأس زعيم كارتيل المخدرات الشهير بابلو اسكوبار الذي قتلته الشرطة، بالتعاون مع المخابرات والجيش الامريكيين، بعد فراره من السجن عام ١٩٩٢.
كان موقع الامسية التي سأقرأ فيها، بمعية عدد من الشعراء الناطقين بالاسبانية، ساحة عامة يحيط بها من جهة صف من المطاعم والمقاهي ومحال البقالة ومن جهة أخرى كتدرائية البلدة.. ويبدو ان وقت القراءة ترافق مع قداس (او

صلاة) يقام في ذلك المساء.
لم أفهم، في اول الامر، لماذا كان يتعين علينا الانتظار رغم تقاطر عدد لا بأس به من الناس الى الساحة: شابات وشبان، نساء مع أطفالهن، متشردون، أناس من سحنات مختلفة، كانوا قد جلسوا على الارض او احتلوا المقاعد القليلة التي كانت في الساحة، فيما رائحة المأكولات المقلية تعبق في الجو.
فهمت من أحد المنظمين اننا ننتظر انتهاء القداس. كان بامكاننا ان نسمع التراتيل التي تتلى في الكتدرائية.. ولما طال الوقت اكثر مما ينبغي خطر لي أن أذهب الى الكتدرائية التي تواجه المنبر المفترض للامسية الشعرية. كانت الكنيسة الكبيرة ذات الزخرف الكاثوليكي المعتاد مكتظة بالمصلين.
فوقفت قريبا من الباب.. رأيت اخلاطامن الاعمار والسحنات خاشعين، ولكن ما شدني اكثر من أي شيء آخر هو ذلك الرجل الواقف بالقرب من احد أعمدة الكنيسة ممسكا بتمثال صغير للسيدة العذراء وينتحب في صمت. رجل في الستينيات من عمره ظل، طول الوقت الذي قضيته في الكنيسة، منكبا على التمثال الصغير فيما جسده النحيل يهتز. لعله الرزء أو الرجاء هو ما يدفع هذا الرجل الى بكاء صامت يهتز له سائر بدنه.
فكرت ان الدين، بهذا المعنى، ليس «افيونا» حسب المقولة الماركسية الشائعة، بل هو نوع من الرجاء، الدين وحده، على ما يبدو، هو القادر على منح هذا الرجاء.
ما ان انتهى القداس حتى أخذ المصلون يتصافحون استعدادا للخروج.
كان بالقرب مني شاب وفتاة تبدو عليها علائم الحمل، صافحاني متمتمين شيئا بالاسبانية لم أفهمه.
خرجت الى مكان الامسية الشعرية فوجدت المنظمين قد فقدوا أثري وخافوا أن يكون وقع لي مكروه.. فنحن، بعد كل شيء في مسقط رأس زعيم اكبر كارتيل مخدرات في العالم.
الشيء الذي لم أجد له تفسيرا هو الغياب شبه الكامل لرجال الشرطة او الامن الخاص الذين تراهم، عادة، مشرعين بنادقهم أمام الدوائر الحكومية والامكنة العامة.. والاسواق التجارية.. وهذا يعني، تقريبا، في كل مكان.
فهل كان هذا المكان آمنا فلا يحتاج، والحال، الى وجود الشرطة، أم انه خطر حتى على الشرطة أنفسهم؟
لم أعرف.. وان قال عيسى مخلوف، الذي كان يقرأ هو والشعراء العرب في أمكنة أخرى مجاورة لـ«مدين»، مازحا: يبدو ان المنظمين قد تدبروا أمرهم مع «الجماعة»!
كان مدهشا ان أرى معظم المصلين ينضمون الى المنتظرين في الساحة العامة لسماع الشعر. اعرف ان منظمي مهرجان «مدين» ذوو مسحة يسارية، ولعلهم لهذا السبب بالذات، لا يعرفون مواعيد الصلوات، فقد تكرر مشهد قريب من ذلك في «سنتافي» البلدة التاريخية التي تعتبر أول مستوطنة كولونيالية اسبانية في كولومبيا.
فبينما كنت أقرأ في ساحة عامة، ولكن صغيرة هذه المرة، تقابلها، أيضا، كنيسة فاذا بالاجراس تقرع فتوقفت عن القراءة.. وقد ذكرني هذا المشهد بالقراءات الشعرية في «بيت الشعر الاردني» و«دارة الفنون» في عمّان حيث تترافق القراءات، دائما، مع رفع اذان صلاة المغرب!
ولكن رغم حضور الدين البارز في حياة الكولومبيين فان ذلك لا يمنع حضور الجسد.
الدين والجسد ليسا، هنا، على طرفي نقيض، مع ان المسيحية عموما، الكاثوليكية خصوصا، ترى في الجسد خطيئة.
فالطقس الحار والتقاليد الثقافية ما قبل المسيحية لمعظم السكان (هنود، افارقة) لا تجعلان من الجسد (الانثوي) عورة ينبغي سترها أو مواراتها. فالسيقان والاذرع والبطون والنحور المكشوفة هي مظهر عادي لا يثير استنكارا أو فضولا. ويبدو ان العلاقات بين الجنسين، بل العلاقات بين الناس عموما، لا تخضع للتوجس الذي يراه المرء في اوربا. فالمسافة بين الناس تكاد تكون منعدمة. فهم يتلامسون ويتعانقون ويتحدثون بأعلى أصواتهم، والعاطفة التي ينبغي أن تدفن جيدا في أعماق الفرد الاوربي واضحة، هنا... بل فاقعة.
انها مثل شمس بلادهم، مثل حرارتها، مثل ألوان طبيعتهم لا تقبل تأويلا أو مواربة.
كان عيسى مخلوف الذي يقيم في باريس محقا وهو يعانق صديقتنا «باولا» المشرفة على المطبخ في الفندق، قائلا لها، بين المزج والجد، انه يريد أن يتزود بـ«حرارة» كولومبيا لمواجهة برودة باريس. فما عساي أقول أنا الذي يقيم في لندن.. وبين «ابرد» شعوب الأرض: الانجليز؟!

برلين .. أرملة الحروب

جـرجس شكـرى ★

البيوت قاسية كمخازن السلاح، والدرج لا يليق سوى بالأحذية العسكرية. حيطان عالية وأبواب شامخة تشعر حين تدخلها أنها تنتظر رجلاً سوف يصدر الأوامر ويوزع المهام،فإذا دخلت بيتاً في برلين القديمة وصعدت الدَرج وبعيداً عن نوع الحذاء، فحين يلامس الأرض الخشبية تستمع إلى صخب وضجيج، يشعر معهما الإنسان بالخوف والبعض بالزهو، وعرفت أن هذه المنازل التي تقترب من حائط برلين -التي كان- يسكنها جنرالات الجيش وما زالت تحتفظ بطابعها القديم حيث يستيقظ أهلها كل صباح لإعداد المدفأة وتزويدها بالفحم وايضاً التخلص من رماد الأمس.

يشعر زائر برلين وخاصة إذا كان من سكان العالم الثالث أنه ليس غريباً فالحياة بسيطة ومتواضعة ولا تخلو من الفوضى، فحين هبطت إليها كانت تودّع آخر لحظات الخريف لكي تستقبل شتاءً قارساً تعرفه جيداً، فلن يجعلها الجليد لوحة سريالية كما يحدث في سويسرا، بل ستظل لوحة تنتمي إلى المدرسة الواقعية حيث أوراق الشجر التي تساقطت وغطت الشوارع وأضفت عليها الأمطار طابعاً مأساوياً في أحيان كثيرة إذ حولت هذه الأوراق القتيلة إلى جثث بائسة تملأ الشوارع وخاصة وهي تتراكم عند المباني القديمة ويجلس إلى جوارها شحاذون وعاطلون بعضهم يعزف الموسيقى بوجوه مرهقة ، وهنا يتذكر زائر برلين مقولة هيجل ومعناها أن أعمق الأشياء هي التي تظهر على السطح ، وعلى السطح في برلين كل شيء.... فهي مازالت تحفظ طابعها القديم وكأنها تحب تاريخها وتخاف أن تفرط في ذكرياتها، حتى حائط برلين السابق رمز الانفصال مازال الألمان يحتفظون بجزء منه للذكرى وهو الآن جاليري ، أربعة أيام في برلين دون شك لا تكفي لمدينة الذكريات وأرملة الحروب وأرملة الجنرالات، أطوف الشوارع وأرتاد المتاحف على مضض فأنا لاأحب المتاحف وأفضل الناس وتفاصيل الشوارع، أمرّ أمام مجلس الدوما والمباني الحكومية العتيقة التي مازالت ترتدي الملابس القديمة دون تجميل، أذهب إلى البوابة القديمة التي كانت تفصل برلين الشرقية والغربية، أروح وأجيء كطفل يلهو متخيلاً ماذا كان سيحدث في الماضي لو فعل هذا برليني شرقي إلى ألمانيا الغربية ؟ أترك المتاحف والكاتدرائيات والمباني العتيقة وأسأل صديقتي ودليلي في برلين المترجمة ليلى الشماع عن مسرح الأنسامبل وهو مسرح برتولد بريشت والذي شهد حياة وأعمال هذا الشاعر والمسرحي العظيم والذي ترك لنا ما يزيد عن خمسين مسرحية وألفي قصيدة وجهوداً في نظريته التي غيرت مسار المسرح في العالم وهي نظرية المسرح الملحمي، والتي جاءت بمثابة المانيفستو الثاني للمسرحيين بعد كتاب فن الشعر الذي وضعه أرسطوطاليس، لتلاقي نظرية بريشت هوىً في نفوس المشتغلين بالمسرح وخاصة في العالم الثالث، شعرت بالسعادة والقلق والدهشة في آن وكل الأحاسيس التي تهاجم شخصا دخل مكاناً كان يحلم به، كان المسرح عرضاً للنرويجي هنريك أبسن، وأخرى للسويسرى ماكس فريش وهي (مشعلو الحرائق) تذكرت ما حدث في هذا المكان اشاهد على أعمال برتولد بريشت وخرجت كي أقف إلى جوار تمثاله الذي يتوسط ميدانا يحمل اسمه أمام المسرح وأتذكر وصيته الأخيرة وهو يحتضر حيث قال : أكتب أنني كنت إنساناً غير مريح وأنني أبقى كذلك بعد موتي.

غادرت أرملة الحروب ولم أطلق عليها هذه الصفة عبثاً فهي أكبر ضحايا الحربين العالميتين الأولى والثانية ورغم هدم سور برلين وانتهاء الحروب إلا أنها مازالت تحتفظ في أغلب ملامح الأرملة من آثار هذه الحروب، غادرتها حزيناً وكان الثلج قد بدأ يكسو بناياتها العتيقة وشوارعها التاريخية وحتى وجه ليلى، وأنا أراقب زحام إشارات المرور وبائعي البطاقات المستعملة وهي بطاقات صالحة للاستعمال في المساء بالاضافة إلى الموسيقيين في الشوارع وفي النهاية كنت حريصاً على زيارة البيت القريب من سور برلين والذي بناه رجل تركي في غفلة من بلدية برلين، بيتاً كلاسيكياً من الطراز

★ شاعر من مصر.

المعماري التركي الريفي وحاولت البلدية فيما بعد هدمه لكنه احتج وتعاطف معه الناس وتظاهر الناس لصالحه وهو الآن يحتفظ ببيته وحديقته ويعيش في مساحة كانت فيما مضى سوراً.

الغابة السوداء

لم تكن برلين هي المحطة الأولى في ألمانيا بل كانت الغابة السوداء وهي مدينة في الجنوب وفي هذه الغابة السوداء أيضا تعود أصول برتولد بريشت حيث نشأت عائلته في مدينة اخرى وهي تتبع الغابة السوداء وايضاً الروائي هرمان هسه، وكنت قد جئت إليها بالطريق البري من سانت جالن السويسرية وأنا أشاهد في الطريق الأشجار العالية السوداء وكان الثلج يكسو معظمها فيحد من قسوتها قليلا، لأصل إلى HAUSACH والتي يطلق عليها صديقي الشاعر الألماني خوزيه أوليفرا العاصمة الثقافية، وبعد أن قدمت القراءة الأولى في هذه المدينة الصغيرة ودارت المناقشة بيني وبين الحضور بهذه الأعداد الكبيرة في درجة حرارة كانت تحت الصفر، ومع هذا جاءوا ليستمعوا إلى شاعر لم يسمعوا عنه من قبل واستمرت المناقشة لمدة ساعتين بعد القراءة بيني وبينهم حول الشعر ومصر وما أدهشني بالفعل هو رغبتهم في الإستماع إلى الشعر باللغة العربية وكنت قد اقترحت عليهم أن أقرأ قصيدة واحدة بالعربية وسيقرأ الشاعر خوزيه اوليفرا القصائد بالألمانية، وكانت هناك قراءات أخرى ولكن لن أنسى هذه الأمسية وهذا الجمهور ما حييت.. و خاصة آن تريزا هذه الطفلة ذات الأثني عشر ربيعا وهي تطلب مني أن أكتب لها توقيعا على الكتاب وفيما بعد ترسم القصيدة التي أحبتها وهي السترة وتهديني إياها...؟
ويبقى في الذاكرة مجموعة من الصور من الأماكن التي يزورها الإنسان مع بعض المشاعر تجاه البشر أصحاب هذه الأماكن، وستبقى في ذاكرتي هذه المدينة وعلى الرغم من تعدد المدن التي زرتها في ألمانيا إلا أن «هوزخ» ستظل في داخلي لأنني عشت في منازلها وزرت المقاهي والمطاعم والحانات، وسوف أتذكر هذه البنايات الأنيقة التي تحيطها الأشجار من كل ناحية وهي تنام في حضن هذه الغابة الضخمة، وربما تكون هذه هي المرة الأولى التي أ عيش فيها في مدينة أوروبية مع أهلها بشكل مباشر وعن قرب، ذهبت إلى السوق مع خوزيه وكان سوقا صغيرا، يأتي إليه الفلاحون مبكراً في ملابس أنيقة وجميلة حاملين بضائعهم وأيضاً حيواناتهم وأطفالهم ويحدث هذا يوم السبت ويعودون مبكراً أيضا في الظهيرة، وتقرأ في عيون البائع والمشتري الرضا والسعادة دائما، إذ يعرف هؤلاء الفلاحون أهلي المدينة جيداً فالموعد دائماً صباح السبت. أتجول بينهم وأردد قصيدة صديقي خوزيه ....

-الشعب على قمة السطح في الجهة المقابلة *
لتوه حط غراب. غير آبه ينظف ريشه
كأنه قطة. أنا أكتب
هذه الجملة على الشارع
أتطلع إلى الأعلى وكلاهما غاب. هكذا
أتصور التاريخ.

إذن هكذا كان صديقي يقرأ الشعب والتاريخ مع هؤلاء وأنا مع هؤلاء والموعد صباح السبت.

دومينو أسباني

وفي التاريخ أذهب إلى الذين فقدوا أوطانهم وغادروا إلى بلاد بعيدة ولكنهم حملوا هذه الأوطان على رؤوسهم قبل أن يغادروا، لذلك لن أنسى هذه الحانة الأسبانية في أقصى جنوب ألمانيا وهي خارج المدنية حين دخلت شعرت أنني خارج ألمانيا أو بالتحديد في أسبانيا ففي المقدمة صورة خوان كارلوس، فهؤلاء المهاجرون غادروا أثناء الحرب الأهلية في ثلاثينيات القرن العشرين، وجاء بعضهم إلى جنوب المانيا ولا يزالون يتحدثون الأسبانية ويأكلون ويشربون لغة أوطانهم ويضحكون ويلعبون، ففي هذا المكان الصغير موائد خشبية صغيرة تشبه بيوتهم، إذ يجلس الزبائن وهم من الأسبان وبما فيهم صديقي خوزيه فهو أسباني الأصل جاءت عائلته من أسبانيا إلى جنوب المانيا في منتصف القرن العشرين ويلعب الجميع الدومينو اللعبة الرباعية حيث يتشارك أربعة أشخاص على الطاولة ولكن المطعم بكامله، يتشارك أيضاً عن طريق لوحة صغيرة وبعض العملات وعن طريق شخص يردد بعض الأرقام من خلال طاولة اللعب ويشارك الجميع بالربح والخسارة، لا أعرف ما الذي دفعني أن ألعب معهم وأشارك في هذه المقامرة وربحت وغضب الجميع إلا صديقي خوزيه الذي نصحني أن نتوقف ونغادر.. وبعد ثلاث ساعات خرجت من هذا المكان وقد اختلط علي الأمر.. هل أنا في أسبانيا أم المانيا، فهولاء صنعوا وطنا بديلاً وصدقوه ... وأسأل نفسي متى أتخيل وطنا أحمله في حقيبتي ونذهب حيث نشاء..

يوميات مومياء

من الأدب الياباني الحديث

مساهيكو شمادا

ترجمة: عاصم السعيدي★

كان اليوم الأخير من يناير من العام ١٩٩٩، عند الثانية بعد الظهر، عندما كان أحد عمال تعليب اللحوم خارجاً لاصطياد الأرانب في الجانب الثلجي الرطب من «كوشايرو» بمدينة «هوكايو». توغل أكثر من المعتاد ليصل إلى ما يشبه الكوخ البلاستيكي المتهالك.

معتقداً بأنها البقعة الأمثل لتناول غداءه، نادى مترددا، وهو يُقحم رأسه داخل ما تبقى من المأوى، «هل من أحدٍ هنا؟» ليجد نزيلا غير متوقع قد سبقه إليه: مومياء ممددة على أريكة، مغطاة بالقش، خددها البرد، ودثرها الغبار والصقيع. وما ظهر للعيان من ذلك القديد المتشقق، كان كالحذاء الجلدي المعتم. عينان غارتا في محجريهما، لحيةٌ كثة، شريطٌ من العفن الأبيض على الشفة السفلى، وجوفٌ متكهف تماما.

جلياً أن الجثة قد قاومت التحلل، حُفظت جيداً بعملية تجفيف متقنة. ربما أصبحت على ما هي عليه لأنها فقدت الكثير من وزنها قبل الموت.

أشياء صغيرة تناثرت حول أريكة القش: بُلَيطة، مقلمة أظافر، أعقاب شموع، وعاء بلاستيكي، مغسلة مُلأت برماد أوراق محروقة، حقيبة وبعض الملابس، مذياع، مجموعة كتب اصطفت على رف صنع من الأغصان. لا أثر لأي نوع من الأطعمة. لا أطباق. لا موقد ولا أثافي أو رماد.

ما الذي كان يحدث هنا؟

بين ساقي المومياء حُشر دفترٌ صغير. لقد تصدقت المومياء إذا بتفسير متكامل لكيفية موتها، فقد احتوى الدفتر على سجل حاول أن يكون مخلصا لمعارج الموت وأغواره.

نُقلت المومياء في نفس اليوم، وعاد الصياد إلى بيته خاوي الوفاض إلا من مشهد المومياء الذي سيبقى عالقاً إلى الأبد في مخيلته.

كان الموت إذا انتحارا بالتجويع. هذا ما جاء في يوميات المومياء، وما أكده خبراء الطب الشرعي والمحققون الذين عاينوا الجسد. وبالرغم مما قادت إليه هذه الحقيقة من رواقية ومن القليل من البحث والتحري، بقيت دوافع الموت مكتنفةً بالغموض.

قُدر عمر الفقيد بأربعين عاما، طوله ١٧٣ سنتيمتراً، ووزنه ٣٥ كيلوجراماً. وقُدر عمر الوفاة بمائة يوم. لا علامات تدل على اسمه، أو وظيفته أو عمّا كان عليه شكله قبل الموت. فشلت كل المحاولات للتعرف عليه أو لنسبته إلى أحد، بالرغم من كل الإمارات كهيكله العظمي، وفصيلة دمه وبصماته وخط يده. كيف أمكن ذلك؟ كيف نسيه العالم تماما؟ فلم يفتقده أحد، لا من ينوح عليه أو يبتهج لرحيله. كان واضحاً من خلال ما سجله في دفتره بأنه كان على يقين بأن لن يشعر بغيابه أحد؛ فما من رسالة إلى أمٍ أو حبيبة، ولا من إشارة إلى قريب أو بعيد.

هذه يومياته كاملةً كما دونها.

اليوم الأول، السابع من أغسطس ١٩٩٨

تخليت عن الطعام. آخر ما تناولته كان لقيمات من السوشي في أحد الأماكن بالمدينة. بالرغم من أنها كانت وجبتي الأخيرة، لم أستطع أن أتناول أكثر مما اعتدت عليه. كانت وجبة رخيصة، وبالتالي بقي لدي مبلغ جيد من المال.

كل ما سأحتاجه للموت كان في حقيبتي، ولكني فكرت أن أتوقف في أحد المحلات لشراء أشياء ربما دعت الحاجة إليها لاحقاً. شموع، أنبوب، قمع، شريط صمغي، كولونيا، مقلمة أظافر، قطن، محارم مبللة، مسكن آلام، دواء للمعدة، مغسلة صغيرة، أكياس بلاستيكية وأشياء أخرى. هل سأحتاج نقودا للأمور الطارئة؟ بدا لي أن ذلك كل شيء، بالتالي بعثرت بقية النقود في لعبة «الكرة والدبابيس».

هنا وفي هده البقعة الندية من «كوشايرو» سأقوم بتنفيذ خطتي دون أن يقاطعني أحد. ما من شيء بعينه يربطني بكوشايرو أو هوكايدو كلها. كل ما في الأمر هو انني قدمت إلى هنا عندما كنت طالباً، وفكرت يومها بأنه مكان ملائم للموت.

★ شاعر من سلطنة عُمان.

بعد مسير ساعة من الجادة الدائرية، قررت أن أنصب كوخي في هذه البقعة المستترة. كل ما احتاج إليه هو مأوى صغير لأتمم فيه ما جئت من أجله. جذعت بعض الفروع الغليظة، وشابكتها بين جذوع أربع شجيرات، وغطيتها بثلاث طبقات من البلاستيك. الشكل الأولي كان جاهزاً مع حلول الغسق. وبعجالة جمعت بعد ذلك شيئاً من القش وأعواد القصب وفرشتها على الأرض. هاجمتني جحافل بعوض عطشى، فأشعلت نارا لأطردها بالدخان، ففاحت رائحته من ملابسي.

اليوم الثاني: الثامن من أغسطس:

لا أعراض خارج المألوف. الأرض منقبضة وخشنة لا تغطيها سوى طبقة واحدة من القش. بنيت لنفسي سريراً كيفما أتفق ببعض الفروع والأغصان. ومن على السرير ركبت على عجل رفاً يكون في متناول اليد لكتبي وأشيائي الصغيرة.

في المساء كنت أتحرق لشيء من الطعام. شربت الكثير من الماء. ليتني أستطيع تناول قطعة حلوى.

اليوم الثالث: التاسع من أغسطس:

معزوفةٌ لباخ. فأخذ جوعي يتلاشى مع النغمات. هل أصبحت الموسيقى غذاءً للجسد كذلك؟

تحركت أمعائي في المساء وقضيت حاجتي وكأنها المرة الأخيرة: غسيل القولون كما يسمونه.

اليوم الرابع: العاشر من أغسطس.

لا أشعر بالجوع مطلقاً. يقولون بأن الإنسان يستطيع البقاء لأسبوعٍ دون ماء، ولشهر بماء. سيكون جيداً لو قُضِي الأمرُ في أسبوع، لكن الأشياء ستكون أكثر صعوبة بلا ماء، لذا جلبت معي لترا ونصف اللتر من المياه المعدنية. منذ لحظة كان قد تبقى لدي نصف لتر، لكنني لكزته بحادث عرضي فانسكب الماء على الأرض.

هل سيكون الموت أسرع الآن ؟

اليوم الخامس: الحادي عشر من أغسطس

تمطر منذ الصباح. وكأن السماء تأمرني أن لا أموت بعد. ببعض الأماليد المنحنية أبقيت الأكياس البلاستيكية مفتوحة، وجمعت المياه المتدفقة من السماء والمنسابة من على سطح الكوخ.

عندما تمطر، تكون الأصوات من حولي وكأنني أعيش في برميل. لا أقوى حتى على الاستماع للمذياع. سأضع المزيد من القش على السطح عندما يتوقف المطر. وسأقرأ طوال النهار.

اليوم السادس: الثاني عشر من أغسطس.

أمعائي تتحرك مجددا. لا بد أن تكون معدتي قد فرغت تماماً. في المساء هاجمني صداع وانقباضٌ معوي. تحسنت قليلاً عندما استمعت لموزارت.

رأيت في منامي وكأن جميع من صاحبتهن يتحلقن من حولي ويرقصن عاريات، وأنا بينهن أدق الأرض بعصاي. عندما استيقظت من النوم استمنيت، لا لشيءٍ إلا لأشعر بأنني ما زلت قادرا على الانتصاب حتى وإن لم أسد رمقي منذ أسبوع. ولكني بدأت أشعر بثقل جسدي بعد ذلك مباشرة.

اليوم الثامن، الرابع عشر من أغسطس:

الزمن مهشم وثقيل. أطيل النظر إلى ساعتي، فتبدو الثواني كالساعات. أما من آلة غير هذه لحساب الزمان؟ أو لأحمله وأعدو به إلى الأمام؟

قررت مواعيد الاستماع للإذاعة: من الثانية إلى الرابعة بعد الظهر. الفترة التي تبث فيها الموسيقى الكلاسيكية على الأف أم. صوت المذيعة يأتي كرنين الأجراس: الإنسان الوحيد الذي يشغلني وتحدثني به نفسي.

يستطيع المرء الوقوع في الحب وإن قرر الموت جوعاً.

أنام لفترات طويلة. وعندما أكون مستيقظاً، أعاني من الدوار والغثيان. يبدو كبيوت الأشباح هذا الكوخ البلاستيكي الحار. فليأت أحدهم لإنقاذي.

أتبول أكثر من المعتاد، مرهقة رحلة الخروج للتبول هذه. لم أُصب بانقباض منذ اليوم السادس.

اليوم العاشر، السادس عشر من أغسطس:

تمطر مرة أخرى. أستطيع شرب مياه المطر الندية. صوت المطر لا يتوقف. عندما أغمض عيني، يكون صوت المطر كوقع أقدام زائرٍ ما. من المبكر جدا أن أتوقع خطوات رسول الموت. لكنني لا أستطيع محق هذا الأمل الضئيل بأنه ربة المصائر جاءت لزيارتي. ربما بدأ العالم الآخر بإرسال وفوده للمعاينة الأولية. لا يهمني من هو القادم بقدر ما يهمني أن يتحدث إلي.

اليوم الحادي عشر، السابع عشر من أغسطس:

ثلاثة أصدقاء من أحدى المدارس الثانوية بطوكيو انتحروا بإغراق أنفسهم معا. يبدو أن دوافعهم كانت خفيّة. هكذا تحدث المذيع قبل أن يستمع إلى ما سيقوله أصدقاؤهم المقربون.

اليوم الثاني عشر، الثامن عشر من أغسطس:

دمٌ يخرج مع البول.

صافيَ الذهن، لكن جسدي نُواميٌّ بليد. أقضي المزيد من الوقت

ممددا، أقرأ كتاب «احتضار مالون». أستطيع الانتماء جيدا لهذا الكتاب. كتاب كهذا لا يمكن احتواؤه إلا بالصوم.

اليوم منحت المذياع قسطا من الراحة.

اليوم الثالث عشر، التاسع عشر من أغسطس:

فقدت الكثير من وزني. وجهي يبدو كوجوه الأموات، يتحسن شكله قليلا عندما أحلق.

لقد بدأت أقتات لحمي تشبثاً بالحياة.

اليوم الرابع عشر: العشرون من أغسطس

هل هبت العاصفة؟ شعرت وكأن كوخي يُقتلع من مكانه بقوى الريح والمطر. بعد الظهر هدأت العاصفة قليلا، فخرجت لجمع بعض الأغصان أدعم بها كوخي. كانت عملية قاسية، فقد بدأ جسدي يتمرد علي ويعصي أوامري.

اليوم الخامس عشر، الحادي والعشرون من أغسطس:

أمضيت خمس عشرة ساعة وأنا نائم. عندما أدرت المذياع، كان يبث مباراة ليلية في البيسبول. شربت شيئا من مياه الأمطار المحملة برائحة الغابات.

جسدي يؤلمني بالكامل، وكأن لحمي ينبري من الداخل.

حلمت بأنني ألعق عجينة باستا.

اليوم السادس عشر، الثاني والعشرون من أغسطس:

العاصفة من جديد. والبرق يضرب على بعد خطوات مني، مخلفاً صداه يتخبط في جوانب رأسي. لمَ لا تضرب السماء هذا المأوى؟

قررت الاستماع للإذاعة في الليل لأنني أفقد الإحساس بالمكان عندما أبقى ممددا هكذا. لو أستطيع أن أتجاوب مع كل كلمة تخرج من المذياع فلن أفقد نفسي، ولعبرتُ الزمن بشكل أسرع. أضع إصبعي بشكل دائم على مفتاح التشغيل، متحفزاً لإغلاقه ما أن يداهمني النوم.

لا يهتمون بشيءٍ أبعد من متاع الحياة الدنيا وحطامها. أشعر بأنني في العالم الآخر أستمع إلى البث القادم من الأرض.

اليوم السابع عشر، الثالث والعشرون من أغسطس:

قليل من الدم يخرج مع البول. عندما كنت في الثانوية، أخذونا إلى أحد معسكرات التدريب على كرة اليد. أرهقت جسدي كثيراً يومها، فعانيت من التبول المصاحب بالدم. لكنها كانت المرة الأولى والأخيرة.

الصوم معسكر تدريب شاق.

مع نزول الليل شعرت بوخز حاد في معدتي. تكورت على نفسي صاكا بطني على ركبتيَ. حولت الاستماع إلى احدى أغاني إنكا الشهيرة. لكن ذلك جعل الحال أسوأ.

اليوم الثامن عشر، الرابع والعشرون من أغسطس:

اختفت اللحوم تماما من جنبي وظهري. أبدو كالعظام المغسولة بمسحوق مبيض، ووجهي كوجه ملاكم أُخضع لحمية قاسية. لكن عينيَ تبرقان. لو رآني أحدهم لملأ مني رعبا وولى مني هربا.

لم أعد أشعر برغبة في الأكل، وكأن الأعصاب المسؤولة عن الإحساس بالجوع قد تعطلت تماماً. أصبحت جيداً في الحديث عن الخوف والمجاعات. عندما يذهب الجوع إلى مداه، تتحول فكرة الطعام إلى ألم في المعدة. ربما مت صعقاً الآن لو قدر ليَ التهام طبق من النودلز أو الأرز بالمرق. بعد اليوم ستلفظ أمعائي أي الطعام كما تُلفض الجراثيم أو الأجسام الغريبة.

ليلة مقمرة. أتمنى أن أقضى في ليلة كهذه، لكني قد أموت في وضح النهار. يقولون بأن الحياة تذهب مع أمواج المد. ليلة مقمرة، أو والشمس في كبد السماء، لا أود الموت في الظلام.

اليوم التاسع عشر، الخامس والعشرون من أغسطس:

مغص وصداع طوال اليوم. زائرٌ استثنائي بعد الظهيرة: أم أربع وأربعين تزحف على سريري. لا رغبة لي بالتهامها. تذكرت قصة ذلك الطفل الذي حبسه والداه في حُجيرة ضيقة ولم يطعماه، فأكل الحشرات وفأراً حاول أن يقضم أذنه. ينبغي أن يحكم عليهم بالصوم أولئك الذين يعتدون على الأطفال أو يعاملونهم بقسوة.

اليوم العشرون، السادس والعشرون من أغسطس:

غرقت لوهلة في عرق زيتي بعد أن استيقظت من النوم. شعرت برغبة في التقيؤ بالرغم من خواء معدتي. وعند الظهيرة رجعت إليَ آلام المعدة التي اعتدت عليها.

ما زلت أستطيع العودة؛ لو تتبعت خطاي التي أوصلتني إلى الآن وهنا لتمكنت من الرجوع إلى الحياة. لعلي مصادفٌ أحداً لو مشيت لساعة واحدة فقط. لن أشعر بالخجل. لست من أولئك المطلوبين من الأمن أو المطاردين من الياكوزى. ولن يسيئني كثيرا إن كان اسمي على الألسن أو على قوائم المفقودين ولوائح المطلوبين. سأقول لهم أنه ليس بالجرم أن يصوم المرء. سيعود وزني كما كان إلى الخمسة والستين كيلو جراماً التي فقدت أكثرها، وربما عشت لعشرين أو ثلاثين سنة قادمة.

كلا. سأكره على العيش تماما كما حدث سابقاً. سأكره على

الحياة بلا تأثر ولا تأثير. بما أن هذا العالم لم يعد صالحا لبقائي، وبما أني أشعرت العالم الآخر بقدومي، فلن أعود. ما من شيء يربطني بهذا العالم؛ كما وأن فكرة الموت كانت في رأسي عندما أعددت لهذا الصيام. ربما استطعت أن أتعقب ضآلة حياتي بالطريقة التي اصطفيتها لموتي.

تماما كطقوس «السوبوكو» في عالم الساموراي؛ عندما كان الواحد منهم يبقر بطنه بصورة احتفالية كي لا يكون نسياً منسيا. إن لم يستطع أحدهم أن يكون أي شيء سوى حجر عثرة في طرق الآخرين، فلمَ لا يمجد نفسه في لحظاته الأخيرة بهذه الصورة. فلنمجد ولو لمرة واحدة وأخيرة أولئك المخدوعين السذج. أولئك الذين ضلوا السبيل إلا بالعاطفة، والذين لم يجدوا متسعاً في حياتهم ليعبروا عما يختلج في ذواتهم. فلنمنحهم الاحترام والمجد ولو لوهلة قبل الموت. أليس هذا ما تقوم عليه طقوس السوبوكو: الفعل الذي يذهب بجميع مهانات العالم.

لو بقرت بطني كالسوبوكو إذن لقضيت على حيوان ضاحك. عندما بقر الروائي ميشيما يوكيو بطنه بتلك الطريقة، كان نصفه يحاكي طقوس السامراي والنصف الآخر يسخر من المجتمع الياباني. ومن تلك الحادثة لم يُسمح لأحد بالموت بتلك الطريقة. بما أنني مصاب بلعنة ميشيما، آثرت الموت بطريقة مغايرة: الصيام.

حتى وأن كنت قد أشعرت العالم الآخر برغبتي في الموت، سيأخذ الأمر بعض الوقت إلى أن يحين دوري. توقفت عن الطعام في السابع من أغسطس، إذن فمن المقدر أن أكون الآن في منتصف الطريق بين الحياة والموت. لماذا بدأت الشكوك تراودني إذا؟ بدأت منذ عشرين يوماً، لعل الموت آتٍ في اليوم الأربعين. أنا نصف ميت تماما.لعل الآلام التي أشعر بها تبدأ بالتراجع من الغد.

يبدو بأنني سأقضي ليلة رذائية.

اليوم الحادي والعشرون، السابع والعشرون من أغسطس:

بالأمس كتبت وصيتي، ولم يعد لدي ما أكتبه. آلام معدتي بلغت ذراها.

سرير القش الذي أنام عليه مبلل بالكامل. أخرجته إلى الشمس ليجف.

أقل حركة أقوم بها تزيد من صعوبة تنفسي، والخفقان الذي أشعر به يزداد سوءاً. مسحت جسدي بمنشفة مبللة. جسدي لم يعد يفرز أي عرق أو زيت. يبدو أن جسدي توقف عن التأيض، عن جميع العمليات الكيميائية التي كانت تؤمن له الحياة.

ماذا لو عثر علي أحدهم قبل أن يأتيني الموت؟ هل سأتنازل عن صيامي، أم سيكون علي أن أوضح له ما عزمت عليه وأطالبه الرحيل عني. لا أثر للحياة مطلقا في هذا المكان. لو وجد أحد طريقه إلى هذه البقعة، لفسرت ذلك على أنها رسالة من آلهةٍ ما تطالبني بالبقاء.

في المساء تصلني أصوات الحشرات الليلية: لست وحيدا.

اليوم الثاني والعشرون، الثامن والعشرون من أغسطس:

بطني منتفخة كأولئك الأطفال الإثيوبيين اللاجئين الذين شاهدتهم ذات زمن في التلفزيون. لماذا كل هذا الألم في أمعائي حتى ولو لم أتناول شيء؟ أخشى أن تعاودني الأحلام بالطعام. في أحد الأحلام رأيتني أسرق الطعام من وراء ظهر أحدهم. من تلك الليلة والآلام تلازمني. ما من شك بأن مجرد التفكير بالطعام يحرك أمعائي ويحرك معها كل هذه الآلام.

اليوم الثالث والعشرون، التاسع والعشرون من أغسطس:

لم أعد أحتمل المزيد من الألم، تناولت مسكنا ودواءً للمعدة. من السخف تناول الدواء عند معالجة الموت.

نظفتُ أذني في المساء.

اليوم الرابع والعشرون، الثلاثون من أغسطس:

أتجرع الماء ولا أكاد أستسيغه. كأن حفنةً من الأشواك تُجرُ من شفتيَ إلى أحشائي.

بالرغم من أنه فصل الصيف، إلا أنني أرتجف برداً. اليوم قرأت فصل «الجحيم» من «الكوميديا الإلهية». لم أكن من المصدقين في حياتي كلها. لكني أقدم احترامي لجميع الآلهة في هذا العالم. قد يرفق بي أحدهم ذات يوم ويلملمني من كل هذا.

و أنا أقرأ «الجحيم» كنت أفكر في من سيكون أول من أصادفهم من العالم الآخر. بعد أن سئمت من القراءة أدرت المذياع ليضيئني ذلك الصوت الأنثوي الذي كم أصبح بعيداً: «سيدي؛ هل قضيت يوما جميلاً مرة أخرى»؟ لو أن امرأة كهذه تكون على طاولة الاستقبال في أراضي الأموات!

اليوم الخامس والعشرون، الحادي والثلاثون من أغسطس:

الأشياء تبدو أسهل مما كانت عليه بالأمس. تسوكت وحلقت ذقني. بدأت تمطر من بعد الظهيرة. كنت مبتهجا؛ خلعت ثيابي وخرجت من الكوخ لأغسل شعري وجسدي. على يقين بأن البشر يحبذون لو تركت لهم جثة نظيفة.

اليوم السادس والعشرون، الحادي من سبتمبر:

ساقاي وذراعاي ضمر، بشكل مرعب. وجهي متقلص إلى درجة أنه يمكن احتواؤه في راحة كف. لم يبق من جسدي سواء التجويفات وغطاء جلدي على هيكل ضئيل. ما كان سيتعرف علي من رآني قبل شهر من الآن، أكاد لا أتعرف على ملامحي. وكأن وزني انخفض بمقدار الثلث عما كان عليه. وبالرغم من ذلك أشعر بثقل غريب في جسدي.

مع آلام المعدة والصداع اللذين عانيت منهما، بدأت أشعر بالخدر في ذراعي وساقي. والانطفاء في عيني جعل من القراءة مهمة صعبة. بدأت خطوط الحياة في باطن كفي تتثلم بشكل أفقي. هل هو بشير الموت؟.

آلامي تنبع من رغبتي بالموت، وتمسك جسدي بالحياة.

اليوم السابع والعشرون: الثاني من سبتمبر:

لسعتني بعوضة في عنقي! أي شقاءٍ حملها على امتصاص دم جسد كهذا. أشعر بوخز اللسعة وأتمتم «فليحمي الرب تلك البعوضة»...يبدو بأنني أصبحت عاطفياً.

اليوم الثامن والعشرون: الثالث من سبتمبر:

بدا وكأنه حادث عرضي ليلة البارحة حين نمت دون أن أطفئ المذياع. داهمتني سلسلة أحلام. في البدء رأيت، فيما يرى النائم، مخدع معلقين في إحدى مباريات محترفي البيسبول. هندي لم أتعرف عليه يجلس بجوار المدرب ناكاشيما والذي كان يثرثر بلا تجانس ولكن بشكل فاتن: «يا للروعة، أرتالٌ من البشر على أبواب الجحيم. هناك من يبيع النقانق والكولا. ولكن لو ابتعت منها ستواجهك المتاعب لاحقاً. تحتاج روحاً جائعة لليوم الآخر. أنا أيضاً تُركت طويلا في مثل هذه الأرتال بعد انتحاري. والآن أصبحت معلقاً في هذا المخدع الأخروي... ولكن... كيف أستطيع أن أقول هذا...الموت يسلب الشجاعة أيضاً.... أليس كذلك؟».

كانت كلماته مبهجة ومعزية.

رأيت كذلك قطاراً أحمر فاقع اللون ينسج طريقه في حديقة يزدهر فيها أقزام تحولوا إلى خضروات. ثمار الموز تتناثر من نوافذ القطار.

و في حلم آخر كان جسدي يتمدد ويتثنى ويتلوى إلى أن يتحول أخيرا إلى معكرونة طُهيت على عجل.

عقلي هو الجزء الوحيد الفاعل هنا.

اليوم التاسع والعشرون: الرابع من سبتمبر:

أشعر بالبرد. أمضيت النهار متدثراً. الدم لا يصل إلى أطرافي. قد أصل الجادة المستديرة لو مشيت بعض الوقت. أعلم أن هذه فرصتي الأخيرة للحصول على المساعدة، وبالرغم من ذلك لم أحرك ساكنا ولم أنثن عن عزيمتي. فكرت بأنني أكره الموت على الطريق. شعرت بارتياح عندما فكرت بأن السبيل الوحيد لي هو الموت. أستطيع التمدد هنا. أستطيع تحريك النصف الأعلى من جسدي بشكل مرض؛ رغم الوهن الذي أصاب الجزء الأسفل.

ضحكت عندما فكرت لوهلة بأنني أحتاج إلى بعض التمارين الرياضية.

اليوم الثلاثون: الخامس من سبتمبر:

آلام معدتي لم تكن أكثر حدةً مما هي عليه اليوم. تناولت مسكناً. ربما أموت غدا. أكملت شهراً اليوم.

اليوم الحادي والثلاثون: السادس من سبتمبر:

أتألم: ما زلت حياً.

اليوم الثاني والثلاثون: السابع من سبتمبر:

صوت المذياع يخبو ويبتعد شيئاً فشيئاً. آن للصحبة بيننا أن تنتهي! صوته كصوتي ناعب وأجش. شهر كامل لم أتناول شيئا وما زلت حياً. ولكن بمجرد أن تنفد مُدخرات هذه الآلة، لن تقوى على رفقتي.

لا أستطيع التوقف عن الارتجاف رغم المعطف والجوارب والقفازات. لو استمرت الأمور هكذا فسأموت بردا لا جوعا. حتى لو فكرت بالخروج وإشعال النار لأصطلي فإنني لن أملك القوة على جمع الحطب. سأكون في النعيم لو تناولت كوباً من الشاي على موقد شتوي.

اليوم الثالث والثلاثون: الثامن من سبتمبر:

آلام معدتي تتناوب على كينابيع المياه الحارة التي تطلق حممها بين حين وآخر. بدأ جسدي يتناغم مع الأعماق.

لا أقوى على التفكير عندما يداهمني الألم. وعندما يهدأ أستطيع أن أكتب خواطري بهذه الطريقة.

يحق للبوذيين تحمل الآلام والجوع والبرد، ما من شك في أن إيمانهم أوصلهم إلى نهاية الطريق. ولكن ما معني كل ذلك لغير المصدقين أمثالي. كنت سأموت على الفور لو أنني شنقت نفسي أو ارتميت من جُرف؛ لكنني أمضيت شهرا كاملاً أحاول متعمدا أن أجرب كل درجات وظلال آلام الموت. رغم العبث المحيط بكل شيء، لا أستطيع التراجع الآن. لا حبل لأشنق نفسي، ولا أقوى على السير إلى أي جرف.

أستطيع قضاء النهار بسكينة تامة طالما لا أشعر بالألم. ولكن إذا أضواني الليل، فإن كل شيء يوجعني. الظلمات توجعني. صوت المذياع أصبح كطنين البعوض. بقيت لدي ثلاث شمعات. سأبقي عليها لليالي التي لن أستطيع فيها النوم.

اليوم الرابع والثلاثون: التاسع من سبتمبر:

تحول البرد في الليلة المنصرمة إلى ألم. كأن إبرا تُغرس فيما تبقى من جسدي. أشعلت احدى الشمعات وأمضيت الليلة بصحبتها. نبضي يتسارع بشكل مرعب. أشعر بخفقان قلبي وهو يضخ الدم في عروقي محاولا رفع حرارته. جسدٌ مسعور. يعض على البقاء بشكل همجي.

قضيت نهاراً رذاذياً. اعتدل مزاجي بسقسقة الطيور وصرير الجنادب والصراصير. أشعر بوجود أحد. ناديت: «أنا هنا». وكأن سائق الأجرة الذي جاء ليقلني إلى العالم الآخر قد ضل الطريق؛ وتعب من البحث عني. لا أستطيع السير إلى نهر «ستايكس». قدماي تتمردان علي وتعصيان أمري.

مملٌ أن أفكر بالموت طوال اليوم، حتى وإن صمت أصلاً لأراقب مدارج موتي. لكن وبينما كنت أستمع ببلادة وخمول إلى أصوات العصافير، فكرت بأنني قد مت منذ اليوم الأول لصيامي. هذه الفكرة أراحتني قليلاً. قطعت شوطا طويلاً....

اليوم الخامس والثلاثون: العاشر من سبتمبر:

لفض المذياع نفسه الأخير، فبدأ الليل يرعبني. اختفي في قعر الظلمات. أتمطى، أرمش، أفك فمي، أُخرج لساني. أفعل أي شيء كي أشعر بوجودي؛ لكني لست هنا! لا شيء هنا ولا أحد. لا أفعال ولا فاعلون. لا أسماء ولا صفات. لا أزمنة هنا؛ لا أين ولا كان ولا سوف. فقط أفكارٌ تعبر رأسي بشكل دائري. أفكار لم تتشكل كما ينبغي: لا كيف لها ولا حدود. لكن عليها البقاء بأي ثمن لتخفف ألم الشعور بعدم وجودي. لو استيقظت في الليل فلن أستطيع العودة للنوم حتى مطلع الفجر. ولو توقفت عن التفكير سأفقد الإحساس بوجودي، ولبكيت ألماً.

بكائي باح ونكر. هذه الظلمات تسممني وتسمم كل شيء. عندما تبدأ الشمس بالشروق من جهة قدمي، أستطيع نسيان الموت. فرحة الشروق لا تدوم طويلاً. فأنا هنا لأموت. لمَ لم أمت بعد؟ هذه الفكرة تؤلمني كما تؤلمني معدتي في الليالي؛ النهار ألم الموت والليل ألم الحياة.

ما الجدوى من كل هذه الآلام؟ سيكون الموت أسهل بكثير لو أنني بقرت بطني، تناولت السم، ارتميت من جرف أو من على احدى البنايات، تدليت من مشنقة، تسممت بالغاز. لو فعلت شيئاً كهذا لبدا الموت كنزهة في حديقة. سيكون الموت أسهل بكثير لو كان كانتحار جاسوسٍ حقير من أولئك الذين يحملون زجاجة سمٍ في جيوبهم للحظات الطارئة. لكن موتي لم يكن لحظة طارئة. لا ينبغي لي أن أموت كالجواسيس.

تعددت أسباب الموت، وبقي الصيام أكثرها تفردا ومواجهةً. لكنه أكثرها عبثية وأقلها جدوى كذلك. يجب الشعور بالفخر. تحملت ما لا يُحتمل لخمسة وثلاثين يوما وفعلت ما لا يستطيع أحد أن يحاكيني فيه.

اليوم السادس والثلاثون: الحادي عشر من سبتمبر:

بينما كنت أعبث بالمذياع متسليا، استمعت إلى شيء من الموسيقى سبق وأن استمعت إليها في زمن غابر. ربما استعادت المدخرات شيئاً من طاقتها. تمكنت من الاستماع لمدة ساعة تقريباً. استعاد جسدي حيويته، واستعدت الشجاعة للموت.

اليوم السابع والثلاثون: الثاني عشر من سبتمبر:

تمطر بشكل متقطع. للحياة عالَمان: عالمٌ بماء وعالم بلا ماء. يستطيع البشر خلق عوالم متشابكة في أذهانهم. حتى ونحن أحياء نستطيع أن نستحضر عوالم الموت. أراها مزيّة مزعجة. كل ما أريده الآن هو أن أموت، دون أن أفكر بأي شيء آخر. الآن أستطيع أن أفهم القتل الرحيم للذي يأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت، والذي يطالب به المصابون بالأمراض المفضية إلى الموت.

اليوم الثامن والثلاثون: الثالث عشر من سبتمبر:

لم تنفد طاقتي بعد. أتنفس بشكل متقطع. الموت قريب جداً، أستطيع مصافحته لو مددت يدي. الآلام المتبلدة في ركبتي وظهري تسير من سيئ إلى أسوأ. يبدو بأن الروح تحتاج إلى طاقة كبيرة لتغادر الجسد. الروح تقتات على الجسد وتخزن طاقتها. بعد حين ستتمكن من المغادرة. بدأنا العد التنازلي معا.

اليوم التاسع والثلاثون: الرابع عشر من سبتمبر:

أواجه صعوبة في تذكر رسم الحروف. خط يدي يتغير.

أتساءل إن كانت الحياة الأخرى ممتعة.

اليوم الأربعون: الخامس عشر من سبتمبر:

من المقرر أن أموت اليوم. لا أقوى على تحمل المزيد. أفكر في الأمر: بالصيام تعلم بوذا كيف يعيش. صام موسى أربعين يوماً قبل أن يستلم الوصايا من الرب. وصام عيسى لأربعين يوما قبل أن يتمكن من مقاومة وساوس الشيطان. لقد وصلت إلى

مراتب أولئك المقدسين من حيث عدد الأيام. لم لا يُوحى إلي إذاً؟ لا بد أنهم كانوا أشد مني قوة وعزماً. صاموا لأربعين يوما وعادوا سيرا على الأقدام إلى قومهم. لم أعد أقوى على السير لخطوة واحدة. كل ما أقدر عليه هو الانتظار إلى أن أتحول إلى جثة.

ما كانت لدي الرغبة في أن أكون قديسا أو شيئاً كهذا في يوم من الأيام. كل ما في الأمر أنني أتمنى لو مرنت قدميّ بشكل أفضل. كنت أفاخر أترابي بالصحة التي تمتعت بها. لم أمرض يوما ولم أدخل مستشفى في حياتي سوى مرة واحدة؛ عندما كسرت ساقي وأنا ألعب البيسبول في الحارة.

كنت سأصمم حماماً مختلفاً لو تنبأت بأنني سأصبح رهين الفراش هكذا. وضعت قمعاً تحت السرير وأوصلته بأنبوب وأوصلته إلى الخندق الذي حفرته حول الكوخ.

قضيبي تقلص بشكل يثير الشفقة. بالكاد أتمكن من اعتصار قطيرات من البول.

اليوم الحادي والأربعون: السادس عشر من سبتمبر:

ليلة الأمس أشعلت شمعة وقدمت الولاء لمن تحملوا ألم الصيام لأربعين ليلة. كانت روحي عاليةً رغم الآلام. شعرت بقرب أولئك المقدسين، وأن بوذا والمسيح صديقاي.

اليوم الثاني والأربعون: السابع عشر من سبتمبر:

قدماي تهالكتا تماما، أما ذهني فيعمل بشكل جيد. ربما لا يستهلك الذهن الكثير من الطاقة. أحلام كثيرة طوال النهار.

اليوم الثالث والأربعون: الثامن عشر من سبتمبر:

يوم رائع. لم يكن نومي متقطعا. لم أستيقظ ولو لمرة واحدة طوال الليل. ما زلت أشعر بالبرد والألم. أعزي نفسي بأن هذه الأعراض هي أعراض جسد يتلاشى. جلدي كثمرة المشمش الجافة، وله رائحة منفرة، أظنها رائحة الموت. تنضّحت بشيء من ماء الكولونيا: عليّ أن أترك ورائي جثة عطرة.

مطرٌ ناعمٌ بعد الظهيرة.

مهمة التبول كل صباح وكل مساء أصبحت مهمة عسيرة. ما زلت أتبول حتى وإن كنت لا أتناول سوى جريعات من الماء. لا بأس طالما أصبحت هذه هي مهمتي الوحيدة. كما أنني أصبحت كثيرا ما أدخل في غيبوبة وتتم العملية دون أن أشعر بها. لا بد أن يتوقف قلبي في أية لحظة، وعلى إثره تحلق روحي.

اليوم الرابع والأربعون: التاسع عشر من سبتمبر:

لم أشعر بمثل هذه الآلام في أحشائي وهذا الصداع من قبل. فقدت وعيي مرتين، عند الظهيرة وعند الثالثة مساءً. علي أن أحضّر كلمات الموت الأخيرة.

في الليل أشعلت ما تبقى من الشمعة التي أشعلتها في الليلة الأربعين.

ما زالت هناك ثلاثة كتب لم أقرأها. ليس من المتوقع أن تعود علي بالفائدة في اليوم الموعود. صفحةً صفحةً مزقت «الكوميديا الإلهية»، وأحرقتها في المغسلة.

اليوم الخامس والأربعون: العشرون من سبتمبر:

امرأةٌ تقف قرب رأسي. جاءت على حين غرة ومن حيث لا أحتسب. بلوزة ممزقة، جوارب مليئة بالثقوب وتنورة موحلة. لم تكن أحداً أعرفه أو رأيته من قبل، لكني فقدت القدرة على الاندهاش بحضورها. ظاناً بأنها من عالم الأموات أتت لاقتيادي، مددت يدي وناديت: «خذيني حيث شئت. لم أعد أحتمل البرد والألم».

قالت بلا مبالاة:» لا مكان نذهب إليه»

– لكنك قادمة من العالم الآخر. أليس كذلك؟

– لم أصل هناك بعد.

– ما زلت حيةً إذا.

– لا أستطيع أن أجزم.

أدارت إليّ جانباً حزيناً: منذ زمن بعيد اغتصبني أحدهم وقتلني في الغابة. كان يرتدي قبعة رسامٍ، ويقف كالفنانين. كنت أظن بأنه سيتم نقلي إلى العالم الآخر، ولكني انتظرت طويلا ولم يأت أحد ليصحبني إلى هناك. فقررت السير وحدي. بطريقة ما استطعت أن أصل إلى نهر ستايكس، وأن أستقل قاربا ولكن....»

– تقصدين بأنك لم تصلي مطلقاً للعالم الآخر؟

– كنت الراكب الوحيد. القبطان لا يصدقني. لا يؤمن باليوم الآخر.

– هراء.

– يبدو بأن فكرة العالم الآخر قد اخترعت لإراحة المحتضرين. أما الأموات فلا راحة لهم. ليس لهم ما يذهبون إليه.

– ولكن... ليس هذا ما ينبغي أن يكون عليه الحال. ماذا يفعل الأموات إذا؟ إن لم تكن لهم أرضهم وسماؤهم، فماذا يفعلون؟ هل سيكون عليهم التسكع للأبد.

– في البداية كنت أظن بأن القبطان يكذب علي. توسلت إليه طويلاً أن يقلني إلى هناك. لكنه كان على يقين. كان يرفض مجرد فكرة التوسل إليه بالسير إلى هناك. لا يوجد هناك. سألت

قبطاناً آخر كان يعبر النهر، فأجاب نفس الإجابة.
– ماذا تفعلين الآن إذا ؟
– يأخذني القبطان إلى أماكن عديدة ورائعة. أرخبيل الآمال الحسنة، أنتاركتيكا، البحر الميت، وبحيرة باكل. يتعامل معي بشكل جيد. أصبحنا نعيش سوية.
–كيف أتيت إلى هنا؟
–عبر الأمازون.
–أين رفاقك؟
–هناك. وأشارت إلى يخت صغير موحل يطفو فوق المستنقعات قبالة كوخي.
– وماذا يتوجب علي أن أفعل؟
غادرت الكوخ دون أن تجيب. وعندما ناديت «انتظري» كان الكوخ يمخر الليل. عندما ارتد إليّ سعيي، وتفحصت المكان بناظري، لم يكن ما حسبته يختا سوى أرنب. يا للفأل والنذير. قد تكون هذه هي ليلتي الأخيرة.

اليوم السادس والأربعون، الحادي والعشرون من سبتمبر :

ما زلت حيا. ماذا سأفعل أن لم تكن هناك حياة أخرى؟ لا أريد أن أموت إذا كانت مواجع الليل والجسد ستستمر إلى الأبد. ألن يكون الموت خلاصا؟ كلا. لا بد أنه الهذيان بسبب الإجهاد الذي أشعر به. وما هذه إلا ضلالات تراودني لأني لم أكن من المؤمنين بالآخرة في يوم من الأيام.
فجأةً تذكرت كلمات «الثمل المُنزَل من السماء». أخذتني سنة من النوم، وحلمت بأنني هناك. حيث «النبيذ طيب والنساء جميلات»

اليوم السابع والأربعون: الثاني والعشرون من سبتمبر :

أرتجف بردا، خصوصا بعد أن أتبول. وكأنني تنضحت بماء مثلج. تهالكت ذراعاي وبدأت أفقد الإحساس بهما. أتقلب في الفراش وكأنني أحمل أذرعا آلية. قلبي يخفق بشكل مسعور.

اليوم الثامن والأربعون: الثالث والعشرون من سبتمبر :

ليتني أصادف قبطانا جيدا على نهر ستايكس!.

اليوم التاسع والأربعون، الرابع والعشرون من سبتمبر :

روحي واهنة تماماً. يبدو أنها لا تقوى على الرحيل. أرحني من كل هذه الآلام. أضلعي تتحطم. أشعر وكأنني جورب نتن ممزق ومفرغٍ من كل شيء.

اليوم الخمسون، الخامس والعشرون من سبتمبر :

أين محطتك الأخيرة يا شبكة القطارات في طوكيو. لقد عاودت الالتفاف عشرات المرات. قطار الآلام هذا يتوقف في كل المحطات. أين المحطة الأخيرة؟

اليوم الحادي والخمسين، السادس والعشرون من سبتمبر :

إلى متى يمكن البقاء ببقية قلب وهيكل عظمي؟ عليَّ الموت في أكتوبر.

اليوم الثاني والخمسون، السابع والعشرون من سبتمبر :

علي كتابة رسالتي إلى مكاتب الهجرة في اليوم الآخر. روحي قادمةٌ إليكم في غضون يومين، أرجو تقبلها بسلام.

اليوم الثالث والخمسون، الثامن والعشرون من سبتمبر :

سئمت من كل هذا. وداعا.

اليوم الرابع والخمسون، التاسع والعشرون من سبتمبر :

لا أظنه هناك. سمه ما تشاء: الملك، الخازن، أو الوزير المسؤول عن الشؤون الأخروية. هل تحول ذلك العالم إلى صحراء. حتى الأرواح ستزهق في الصحارى. إذاً علي أن أستقل الزورق. ولكني لم أبق على أية نقود.

اليوم الخامس والخمسون، الثلاثون من سبتمبر :

لو أستطيع لانفجرت ضاحكا عندما أفكر بأنني ما زلت حياً. عليهم أن يسجلوني في موسوعة جينس.

اليوم السادس والخمسون، الحادي من أكتوبر :

أشعر بالغثيان والقرف. أشعر برغبة في التقيؤ كي أشعر بتحسن. علي أن أتقيأ روحي!

اليوم السابع والخمسون، الثاني من أكتوبر :

مؤلمٌ أن لا أستطيع الموت.

اليوم الثامن والخمسون، الثالث من أكتوبر :

يا للقرف. عليَّ ركوب الزورق حالا.

اليوم التاسع والخمسون، الرابع من أكتوبر :

أسمع ضحكاتٍ تأتي من المذياع!

اليوم الستون، الخامس من أكتوبر :

أحدهم هناك.

اليوم الحادي والستون، السادس من أكتوبر :

حشد من البشر. النهر يتدفق باتجاهي.

اليوم الثاني والستون، السابع من أكتوبر :

آنستُ نوراً...

• استعنت بـ«دراسة تجريبية عن الموت بالتجويع: بحوث وممارسات في الطب الشرعي» العدد ٢٧، ١٩٨٤، ١٤٥-١٥٢.

إلى جميع المضربين عن الطعام والصائمين، والمصابين بفقدان الشهية.

على رأس جني

هــدى الجهــوري★

يجر هزاله نحوي، والعرق ينضح من جسده بغزارة .يقتني مظلة حمراء، وربطة عنق تنافرت ألوانها بشكل يدعو أمعائي للتقيؤ. يمط شدقيه ليبادل الخواء ابتسامة خضراء،ويرقص كالعصافير أتحاشى فرحه المجاني،وهو يحرك الهواء تحت ساقيه كدراجة هوائية ليصطدم بانتباهي الكبير....

كشمعة ضريرة ظل يسكب رمقه الأخير في فضاء ينضد فراشاته وفقاعاته قبل أن يختنق الكون بزبد العتمة. وكالأمهات يتماثل للحب والكثير من الغفران كلما علقه الصبية على مشجب المناوشات والمزاح الثقيل.خذله الزمن المجدول من فل ونرجس وتساقط في مسافة مفخخة بخنجر خيانة فادحة يفت بلور الروح....

أتابع سيري وأنا مندهشة من قدرته على جر كل هذا البهاء.أعرفه منذ زمن متخبط بهذا المس يقال أنه بال على رأس جني حين كان في العاشرة من عمره (عيسى) صديق طفولتي كنا نلعب معا، ونأكل النبق سويا، وحين تشتد حرارة الشمس نسترخي بجسدينا في بركة صغيرة تدار مياهها في أفلاج متعرجة لتسقي أشجار الموز. كنا نتحدث عن أحلامنا بشهية، وكنت لا أمل ثرثرته عن مشاكساته الطفولية. (عيسى) لم يكن خشنا معي كان دائما يمد يده برفق لينتشلني من البركة. ذلك اليوم لم يأت (عيسى) ليصطحبني إلى سدرة النبق كعادتنا ظللت انتظره إلى أن غلبني النعاس فاستلقيت على سريري، حدقت في المروحة المعلقة في السقف فغفوت لأصحو على زعيق مرتفع في الخارج تملكني رعب هائل لأنني كنت قد حلمت أن عيسى غرق في البركة بحلقت من النافذة لأجد الناس ملتفة حول منزل (عيسى) خرجت، استرعى انتباهي تلك الهمهمات التي انطلقت حارة من الحناجر السمراء لكني انتبهت فجأة لحرارة الأرض التي بدأت تلسع أسفل قدمي لقد نسيت انتعال حذائي،وأنا أركض بفستان قصير إلى الركبة وضفيرتي الفاحمة تنط لتصفع ظهري. شاهدت(عيسى) ممددا على فراش أبيض،ورأسه راقد في حجر أمه (ريه) والناس تردد بجزع:

_ لاحول ولاقوة إلا بالله....ذهب الصبي من بين أيدينا..

وقفت ضائعة في زحمة الهمهمات الطائشة خطر ببالي أن أصفعه ليستفيق ونذهب سويا لنغسل أرواحنا من هذا القيظ،ونتبادل أحاديثنا المفعمة بالفرح والبهجة أزاحني الشيخ (عبد الله) عن طريقه وجثى على ركبتيه ليتفحص جسد (عيسى) كان يقرأ شيئا ما بصوت منخفض ربما آيات قرآنية،وأدعية كان يدهن على جسد عيسى بمادة زيتية ويبصق عليه وهو مستمر بالدعاء و(عيسى) لا يزال نائما.... شعرت بقرصة الحرارة تحك أسفل قدمي رفعت قدما على أخرى لكني سرعان ماغيرت وضعيتي لأنها لم تلائمني. بدأ العرق يتصفد على جبهة الشيخ (عبدالله) ولحيته و(ريه) لا تزال تحشد شفقة الجيران في خرقة عويلها لاأدري لماذا لماذا لم أصدق الامر. بدا كالكذب الأبيض،وكالمقالب الغبية وقف الشيخ(عبدالله) قائلا:

_ لقد لحس الجن عقله

اشتد الصراخ والعويل،وهو يضيف:

_ لقد بال تحت شجرة النبق على رأس جني....قدمي القرابين يا(ريه) لشجرة النبق عل الجن تغفر خطيئته....

تركنا الشيخ (عبد الله) ورفعت النسوة(عيسى)إلى داخل المنزل،وانتشر الخلق محملين بالخيبة والحسرة سمعت همهماتهم الباهتة:

_المسكين...ذهب عقله.....والجن قلما تعفو عن الخطايا....

نسيت لوهلة قدمي فوق السخونة، وكأنهما استؤصلا مني.. لم أعد اشعر بهما.. بألمهما لم استوعب الموقف جيدا ظللت واجمة.خرجت فجأة (ريه) محملة باللحم والحلوى والتمر والبخور والحزن الكثير. سرت معها لا أفهم شيئا كل شيء مكتنز بالغباء.. كل ما أعرفه أنها تتجه صوب سدرة النبق. رأيتها تنضد اللحم والحلوى والتمر ثم تشعل البخور في موقد صغير وترش عليه بخور اللبان لتنتشر الرائحة حولي قوية وحادة وهي تدور حول الشجرة وتتمتم بالأدعية كتلك التي قالها الشيخ (عبدالله) ولم أفهمها لكنها كانت تشي بالكثير من الاعتذار حتى خلت أنهم سيخرجون من الأرض أو سيتدلون من أعلى الشجرة جلست(ريه) ورائحة البخور تمتزج بالدخان فجلست بقربها.. مسحت على ضفيرتي وضمت رأسي إليها وهمست في أذني:

_ (عيسى) ذهب من بين يدي يابنتي......

اردت أن أخبرها أن (عيسى) نائم لكنها لن تصدقني، ربما بدأت أنا بتصديقها فكل شيء مشوه وشاحب... وهذه اللعبة تستعصي على ادراكي. بردت حرارة الشمس استطعت العودة إلى المنزل بمفردي تركت (ريه) خلفي تعلق التمائم والأدعية على أغصان خساراتها الكبيرة تأملت مدخل بيت(عيسى).. كل شيء هادىء

★ قاصة من سلطنة عمان.

خطر ببالي نفس الخاطر أن أصفعه بعنف لأنهي هذه المهزلة لكني سرعان ماتراجعت لفت انتباهي قميصه العفني الذي أحبه وعلى ياقته تكورت بقع الزيت والبصاق....

لا أدري لماذا خطر ببالي أن أضم القميص إلى صدري بعنف تحت بطانيتي، وأنشج بالبكاء....

(عيسى) متخمر كالفطيرة في فراشه لم يعد يأتي ككل صباح ليصطحبني إلى المدرسة كعادته قرعت بابه العديد من المرات وأخبرتني (ريه) أنه لن يذهب اليوم أيضا إلى المدرسة.. فتيات الحارة يشمتن بي لأني الوحيدة التي كانت تصاحب صبيا... أخبرنني أن الله عاقبني فأخذته الجنيات مني..هكذا يعلقن على حائط غيابه الطويل وعجزي الذي ينضح من حيلتي الهشة.... خطر ببالي أن أهرب من الحارة...خطر ببالي أن أقتل (عيسى) في الذاكرة.......

اليوم انتبهت له وهو يعبرني ليحرض في ثورة أو بكاء هذا (عيسى) جاء ليمشط أرجوحة قديمة علقناها على شجرة النبق. كان يدفعني بقوة في الهواء وهو يضحك أخبرني بأن أغمض عيني وكلما ارتفعت ولامست سقف السماء أسرق نجمة وأدسها في فمي قال إن لها مذاقا يشبه طعم القبلات... وكان لي دمية صغيرة اتفقنا على أن نتبناها معا ونصبح أبا وأما صالحين لكنه خذلني ترك الصغيرة في حضني وحيدة لذا لم تعد أطرافها تنمو كبقية الأطفال وفي البركة الصغيرة أخبرني (عيسى) أنني حورية بحر، وهو الفارس الذي سيلعق جسدي جيدا لأتناسب مع اليابسة.. و ها أنا ذا حورية معلقة على تعاويذ تستغفر لذنبه.... وهذا جسدي نسي طعم الملح....

هاقد كبرت ياعيسى وأنت لا تزال صغيرا تحت سدرة النبق، وربما لا تزال متمددا بجسدك في البركة وفي خزانة قديمة في العلية ينام قميصك العفني الذي أحب بقرب دمية انفتق ابطيها من كثرة ماقلبتها بين يدي.. ها أنا أمر على بيتك كل يوم محملة بدفتر جامعي ومجموعة روايات شيقة تمنيت لو أتبادلها معك لكنك لا تزال هناك تهذر ببطولاتك البريئة التي لم أعد أشتهيها وربما......لم أعد أشتهيك.

(عيسى) منهمر علي ببلادته كالجوع، وعيناه تتسلق جسدي الذي انفلت من شرنقته بسرعة، انفر من تلصصه المزعج، اتابع سيري لكنه ظل يعبث بسرة جنوني ليدغدغ (عيسى) الصغير النائم تحت أظافري وأنا تنتابي خشية أن يستيقظ (عيسى) على خارطتي التي لن تمنحه وطنا معافى. أردت أن أفر صوب جهات لايعرفها لكنه ظل كالشبح يعاند خطواتي دون أن أجد لغة مناسبة أتفاهم بها معه فثمة شرخ كبير بيننا،ومساحة شاحبة لم يشذبها الوقت بعد. التفتت صوب عينيه مباشرة لأرسل شفرة متورطة بالخوف من شيء بدأ يرتجف في أحشائي:

– (عيسى) الفرح الذي أهديتني إياه فقد طعمه، ورائحته منذ أن أقمت بينك وبيني فجوة تتسع لاختناق... (عيسى) ابق هناك بذاكرة بدائية، فليس ثمة هنا ما يبهج، وحدك من احتفظ ببراءته نظيفة حين خبأها على رأس جني، وحدك من أصبح يمرق أمامنا بمخ ضفدعة مكفوفة، وبروح متثلمة قلما تتصالح مع حاراتنا التي لا تزال بحاجة لمزيد من التشحيم لتبتسم بسخرية في وجه الغرباء.... هاأنت يا(عيسى) تنذرني لفزعك وحزنك الكبير حين تقذفني بالخصوبة والبهاء من نوافذ أغلقتها جيدا خوف البرد، والعري...

يبدو أنه لم يستوعبني جيدا.. يقترب مني ليفسح لعينيه مجالا لتتجول في جسدي، يتلعثم بكلمات لاتبدو منسجمة:

– لنذهب صوب اللعبة... الحرارة مرتفعة..... سنأكل حتى التخمة...

يمرر يده المعروقة برفق فوق يدي ليصطاد أصابعي لكني سرعان ما انتشلها منه بحدة صائحة:

– أيها المجنون....

يحملق في بنظرة حادة،شعرت بها تحرق رتابتي، وتنخر اتساقي مع الموجودات تنتابني الحيرة من مزاجه الشقي،وأشعر بالخوف من لهاثه خلفي. أبلل ريقي بالادعية، عل الله يصرفه عني، وعيون الشارع ترقبنا بتحفز يولج شهوة الفضول،ومن بعيد يصيح بي رجل عجوز:

–يابنتي...إذا أخذ الله ما أعطى أسقط ما أوجب....

ثم يسير متسقا مع طراوة الهواء دون أن يضيف المزيد، و(عيسى) يطفح على جلد ذاكرتي لينبش وجعي القديم فلا يزال مرحا كفاية لكي أخشاه وأخشى همجيته الطارئة... يقترب مني أكثر أشعر بجسده يلتصق بي وهو يسرف بتمتماته المندلقة من سقف وجعه حتى ارتعدت أوصالي.. وأنا لا أفهم شيئا من كلامه الذي يشبه الرقى:

_ في البركة تنام جنية جميلة.... سنلعب بالدمى معها.... ثم سأبلل جسدك بالماء..... تذكرين....؟؟

شعرت به يشدني صوب مدن لا أعرفها لذا تراجعت خطوة إلى الوراء، والشارع يطفىء عيبيه عنا لأن الله إذا أخذ ما أعطى أسقط ما أوجب....

إنه قريب جدا مني، أنفاسه كعبق البخور، وصوته يخرج من كهف بعيد

كالتعاويذ... يا إلهي لقد استفاق عيسى الصغير بداخلي.

تشاو روبرتا

غالية قباني*

لم يتخيل الكاتب ادوارد ستيفنسون ان يكون هذا المكان، بحيرة غاردا، هو المكان المثالي لحل مشكلة العقم في خياله وتوقف ذهنه عن الابداع، وتخلصه من حالة انسداد في الموهبة عانى منها لأكثر من سنة.

السكن هنا على حواف البحيرة هي البيئة المنشودة لخصوبة الابداع، بالنسبة له: اشجار الحمضيات تتدلى ببهاء كدمغة تعطيها لهوية المكان، ماء البحيرة تحضنه الجبال من اكثر من جهة، ازرق صاف يصلح للتأمل، أما المقاهي المواجهة للبحيرة او المطلة عليها من السفوح المجاورة، فليس من مكان أحلى للقراءة او الكتابة مع فنجان قهوة اسبريسو، او فنجان شاي بالليمون. ثم هناك العنصر المهم الذي لا يجب ان يتجاهله، اي البشر الذين يتوافدون من اوروبا تحديدا، حاملين معهم قصصهم التي تصلح مصدر إلهام للكتابة.

توصل الى هذه النتيجة بعد بضعة ايام فقط من وصوله مع شركة سياحية متخصصة في سياحة الجبال والبحيرات، الشركة التي عثر عليها عندما كان يبحث في الموقع الالكتروني (لاست مينيت دوت كوم). وكان العرض «اسبوعان الى بحيرة غاردا شمال ايطاليا بثلاثمائة جنيه استرليني». جاء العرض المغري مع وجبتي فطور وعشاء في فندق اربع نجوم.

لم يكن ينتظر اكثر من ذلك العرض الاستثنائي المتأخر، اغراءً للهروب من لندن، وهو الذي يحمل لايطاليا صدى عذبا في ذاكرته الادبية. ايطاليا المكان الذي حج اليه تاريخيا عدد من الكتاب والشعراء البريطانيين والمهتمين ايضا بالأدب والفنون، هربا من تجهم مناخ بلادهم في الشتاء. ليس المناخ فقط. فالمبدعون كانوا يهربون اساسا من رتابة العيش المقيدة بتقاليد خانقة، تعود الى العصرين الفيكتوري والالبرتي في القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين. يقيمون في منطقة وسطى بين بلادهم الاصلية واوروبا، ويظلون رغم ذلك في حضن الحياة المدنية والثقافة الحارة بخيالها وعطائها، في المتاحف والآثار ومخطوطات الكتب العتيقة. هذا ما فعله شعراء مثل، لورد بايرون، كيتس، وشيلي. ولن ينسى وهو يستعيد الاسماء الادبية، كتّاب الرواية امثال دي اتش لورنس وإي ام فوستر. وهذا ما يفعله الان هو، يهرب مثلهم باتجاه المكان المفتوح على الشمس والاصوات العالية، والنفوس غير المقيدة بما يجب او لا يجب ان يفعله المرء طوال اليوم.

توصل الى قناعة الاستقرار في المكان عندما بدأت تتراكم متابعته لتحركات المسافرين الذين قدموا معه في نفس الرحلة ونزلوا في الفندق نفسه. رجال ونساء راحوا يلهمونه القصص والشخصيات.

لم يحتج الامر الى اكثر من ابتعاد عن جنوب غرب لندن، حيث يسكن، كي يسترجع بعضا من طاقة مخيلته ككاتب. فهناك لا شيء من حوله بات يلهمه شيئا، علاقته بزوجته انتهت قبل ثلاث سنوات بان ترك لها وللولدين البيت. ولم يكن يريد بعد الانفصال سوى الحصول على شقة مضيئة وغرفة مكتب تطل على شارع هادئ. «غرفة خاصة بي» كما كانت تردد فرجينيا وولف في سياق حديثها عن المرأة والكتابة. ألا نحتاج كلنا لغرفة تحتضن وحدتنا وخيالنا. لماذا فرقت وولف اذن بين الرجال والنساء!.

وجد الشقة في مكان معقول في حي تشيم قرب ساتن، الحي الذي اعتاد أن يعيش فيه مع اسرته الصغيرة. لم تكن الشقة بمستوى حلمه، مضيئة لكنها لا تطل على منظر جميل، بل على شارع جانبي هادئ وهذا ما يمنحها ميزة، ثم انها معقولة بحدود دخله وايضا بمستوى ارتفاع ايجار الشقق في لندن. ويكفي أنه وجد المكان الخاص البعيد عن مشاحنات يومية مع الزوجة ومع الابن الاصغر الذي لا تكف امه عن الدفاع عنه كلما حاول ان يتدخل في مسار حياته المرتبك. ترك المدرسة وتنقل في اكثر من عمل ودخل في مشاكل عديدة مع زملائه كانت تنتهي بشجار وتضارب بالايدي. «جيل من دون آباء». يرددها باستياء كلما فكر في مشكلات من هم في سن ابنه. هكذا اراد المجتمع للجيل الجديد ان يعيش. لقد قُتل الاب فعليا وليس رمزيا عندما ثار الشباب على السلطة الابوية في الستينيات. والان يؤنب المجتمع بمؤسساته الاهل لانهم لم يربوا اولادهم جيدا!

* كاتبة من سوريا تقيم في لندن.

هرب من كل ذلك الى شقته الصغيرة موهما نفسه انه سيتفرغ للكتابة تماما. فكر انه سيكتب عن تلك المشكلة تحديدا، «غياب الاب عن حياة الابناء»، اما لأنهم ولدوا خارج الزواج فلم يعيشوا حياة سوية مع الأب، النموذج الذكوري الذي لا بد منه كي تتوازن حياتهم مع النموذج الانثوي، او بسبب ارتفاع معدل حالات الطلاق. كتب قصتين مستوحيا تلك الفكرة التي نفدت سريعا. ثم تناول العلاقات الزوجية التي تكون عنصر خنق لأي ابداع وتقود الى الموت احيانا، وان بالمعنى الرمزي للكلمة. وانتهت الثيمتان التي انطلق منهما الى نشر مجموعة قصصية رابعة لاقت استحسانا عند البعض وثناء اقل عند البعض الآخر من النقاد. صدرت المجموعة منذ قرابة السنة ونصف السنة، ولم يكتب شيئا من حينها. كأن آخر احجار الخيال قد قدح ولم يعد من شيء يستفزه لإبداع قصة. افتعل الحبكة مرات ثم توقف في منتصف الطريق او في مستهله، غير قادر هو على الاستمرار في نصه، مع كل محاولاته العودة الى الكتب التي تشكل دليلا الى عالم الكتابة السردية، والتي تصدر عادة لمساعدة الهواة في عالم الكتابة. عاد أيضا الى قصص وروايات يعتبرها رائدة في هذا المجال علها تشحذ خياله، لكن من دون اية فائدة!. وها هو بعد ايام قليلة من وجوده في بحيرة غاردا شمال ايطاليا، يجد نفسه قد دون مجموعة افكار لكتابة قصصية. لو عاش هنا لعدة سنوات فستكون فرصة كي يكتب عن الاوروبيين الذين اتحدوا سياسيا واقتصاديا، ولكنهم سيبقون مختلفين ثقافيا واجتماعيا.

الا انه في الوقت الحالي ومنذ ان وصل الى بلدة ليمونه واستلم البرنامج المقترح للرحلات الداخلية، يهجس بكتابة «قصص حب». اوحى له بذلك وجود رحلة الى مدينة فيرونا، المكان الذي وقعت فيها تفاصيل مسرحية شكسبير «روميو وجولييت». وتبلورت فكرة القصص بعد زيارة منزل جولييت «المفترض»، ووقوفه تحت شرفتها يتفرج على الصبايا السائحات يطللن من فوق، متخيلات بين الحشد في الاسفل، عاشق أبله سيقتل نفسه من اجل واحدة منهن!

وجد الثيمة الاساسية لمشروعه القادم، سيكتب عن العلاقات العاطفية التي تبدأ باندفاع وحماسة، ثم تفتر في منتصف الطريق لأنها في الاساس تنطلق من الوهم، من وعد متخيل يرتديه المحب، بغواية من الحبيب او بسبب خداع النفس. سيجد هنا حول بحيرة غاردا وما حولها من مناطق، مثل فينيسيا وفيرونا الشخصيات الموحية، فمع كل اثنين يصلان للسياحة حول هذه البحيرة الشاسعة الاكبر في شمال اوروبا، هناك قصة حب جلباها معهما. هذا ما يلاحظه في الفندق، وفي المطعم تحديدا، حيث يلتقي بقية النزلاء صباحا ومساء. المائدة المواجهة له في المطعم مثلا، تجلس إليها امرأة ترافق رجلا في اوائل اربعينياته وتصغره بحدود خمس سنوات. يحمر وجه المرأة كلما همس لها رفيقها ببضع كلمات. لا يسمع هو من طاولته شيئا، لكنه يخمن انه غزل يبوح به الرجل الاربعيني لرفيقة الرحلة. والا فما يجذب المرأة الجميلة الى هذا الرجل غير الوسيم الذي يبدو من طريقة لباسه انه يعمل في المهن اليدوية، لا رجلا موظفا يذهب الى مكتبه يوميا ببدلة وربطة عنق، كما هم الموظفون في بريطانيا. استنتج ذلك من البوط القبيح الذي يرتديه الرجل – رغم ان الطقس نهارا دافئ– وايضا من غياب التناسق في الالوان بين القطع الثلاث التي يرتديها، القميص والبنطلون والكنزة، واحيانا الجاكيت. ثم حركات جسده التي تشي بكونه يعمل حقا في واحدة من المهن اليدوية: تركيب سخانات الماء او تمديد انابيب التدفئة، او ربما يكون مقاول بناء متوسط الحال. ارتاح للوصف الاخير، خاصة وان الرجل كان فارع الطول، يتمتع بيدين وساقين طوالا. بهذا الشكل ثبّت اولى المواصفات لبطل قصته. وقد خال المرأة الجميلة في الايام الاولى زوجته، (افترض ان اسمها ميري)، ثم توصل الى قرار يميل الى نفي هذه العلاقة، بسبب انها تحتفظ برد فعل غريب مستمر: احمرار الوجه. لا بد انها صديقته، اذ لا يمكن للزوجة ان تظل ذات حواس مرهفة الى هذا الحد، وان تتأثر بكل مفردة او جملة يهمس بها الزوج. لكن وفي الوقت نفسه، لا يبدو على رفيقها انه رجل عازب. شيء ما يقول له ان بطل قصته متزوج ولديه اطفال ايضا. خمن ذلك أيضا من حركة جسده التي لا تتمتع بالسلاسة، كأن الزوجة الغائبة والاطفال البعيدين اربطة تقيد حركته طوال الوقت.

بدأ ستيفنسون يشعر بمتعة وجوده ككاتب في هذا المكان. يستمتع بالطبيعة والبشر، ويترك لخياله ترميم البقية. احيانا يتقصى بعض المعلومات من روبرتا، المرأة التي تدير المكان مع شقيقها، ووالدتهما التي تحضر بصورة اقل منهما الى الفندق، مبتسمة دوما، بطيبة يود معها لو يقبلها كما لو انها أمه التي توفيت قبل ست سنوات. فندق بإدارة عائلية، وهذا ما يحتاجه تماما «رائحة العائلة في المكان». في هذه البقعة

الفردوسية، لا شيء يثير الاعصاب ويقلب المزاج. بل على العكس، الصفات المحمودة اكثر مما تمنى: اللطافة، بهاء المنظر الذي يطل عليه الفندق من كتف الجبل الى حيث البلدة القديمة التي تتدرج نزولا الى البحيرة، المحلات الصغيرة المحشورة في الحواري، البيوت المبنية كما لو انها مستوحاة من حكايات الخيال، درج عتيق وشبابيك بساتر خشبي اخضر اللون، واصص الزرع بزهورها الحمراء المبهجة تستريح فوق الدرجات وحواف الشبابيك. تفاصيل لا تقاوم تغري على البقاء هنا، الى حيث هيأ له القدر مكانا اختاره لها بعناية.

يتحرك في بلدة (ليمونه) كما لو انه في حلم، ويود لو يبقى هنا بقية العمر. حياة لا يتخللها الملل، واحتمال عال لكتابة دائمة. وفكر أنه سيكتب عن سكان مدينته بصورة اغنى عن بعد، عندما سيصفو ذهنه وتضيء شاشة افكاره. سيبقى هنا لو ارتبط بروبرتا، وبذلك، يتوفر له مكان الاقامة. أما امور معيشته فسيتدبرها بما ينشره من وقت لآخر في الصحافة البريطانية.

«الارتباط بروبرتا ليست فكرة سيئة! لم لا؟ ألا ترسل له هذه المرأة العازبة نظرات يفهم منها الاعجاب ومحاولة التقرب! تسأله عن قصصه وتبدي رغبتها الحارة في قراءتها، مستعرضة في حوارها معه مخزونها المعقول من اللغة الانجليزية، بينما يحاول هو ان يبدو ايطالي الهوى بترديده مفردات التقطها خلال احتكاكه بأهل المنطقة، فيردد «سي. سي» كلما بادلته الحديث، موافقا اياها على تعليقاتها. روبرتا الممشوقة ذات العينين البنيتين والشعر الاسود الذي تتركه مسترسلا بتموجاته مائلا على كتفها الأيمن. تكوينها الجسدي يشبه بطلات افلام ايطالية شاهدهن في السينما وانجذب لهن بحرارة ارواحهن.

«هل يمكن لروبرتا ان تحبه وان تقبل به؟»

أيضا لم لا؟ صحيح انه في اوائل الخمسينيات من عمره، لكنها ايضا ليست صغيرة، ربما على عتبة الاربعين تقريبا، او في اواخر الثلاثينيات من عمرها. ثم انها غير متزوجة حتى الآن. هي لم تخبره شيئا عن حياتها، لكنها لا تبدو منفصلة عن زوج، قد تكون خطبت ولم تتزوج. النساء العازبات ممن لم يعشن علاقة زواج لهن وهج خاص. حركتهن خفيفة البنات اللواتي لم يغادرن بيوت اسرهن، حركة غير مثقلة بعبء عشرة مستمرة في الزمن مع رجل محدد. يستطيع ان يؤكد لنفسه انها مرت بتجربة مؤلمة، وربما اكثر من واحدة، لكنها لم تتزوج، بقيت في مكانها، في البيت الذي يحلم هو ان يشاركها العيش فيه مع امها، شرط ان تكون هناك غرفة بنافذة تطل على واحدة من الحارات المتدرجة وجانب من منظر البحيرة. اطلالة تصلح كمسقط ضوء ومنظر مريح للعين، وموقع يلهب حماسته للكتابة.

هل ستتمنع عليه روبرتا؟ ضحكتها وحركة جسدها تبدوان احيانا هستيريتين مع محاولتها التحكم بهما، شيء مما يصدر عن امرأة تريد الزواج، أو تنتظر الحب الذي منته طوال حياتها، فلم لا يكون هو الفارس المنقذ؟

الساعة السابعة مساء في هذا اليوم شبه الصيفي، والضوء النهاري لا يزال في الافق، شاحبا ينجلي ببطء. بدأت أعماقه تمور بالرغبة في الكتابة. شعور حرضت عليه اصوات حركة النزلاء الذين بدأوا يتوافدون الى المكان مارين عبر البار الى المطعم الصغير وقد وضعت على موائده ارقام الغرف بشكل ثابت، بحيث يجلس النزيل في المكان ذاته يوميا. طاولته هو وضعت ملاصقة للجدار، يجلس ويسند ظهره اليه، ويبدأ بمتابعة المكان من حوله. الى اليسار طاولتان اخريان، مستطيلتان تتسع كل منهما لثمانية اشخاص. انها المجموعة التي جاءت من (كورنويل جنوب غرب انجلترا) لتمارس هواية المشي وتسلق الجبال المحيطة المتاخمة للتضاريس النمساوية والسويسرية. ضجيج المجموعة المنقسمة على مائدتين يضفي بهجة صوتية على المكان، فيعجب من انطلاق الشعب الانجليزي خارج بلاده مثل عصافير حبيسة! هل للمكان قوانينه اللامرئية، الموروثة من سلوك الاسلاف او من طبيعة مناخه وتضاريسه؟ ينطلق الانجليز في البلدان الغريبة، كمجموعات، بكل المرح والعفوية، ويبقون على تحفظهم، نسبيا، عندما يواجهون الآخر كأفراد. وهذا ما يحدث في علاقته مع الزوجين الجالسين على طاولة قربه في المطعم. المرأة تبتسم له بتحفظ، والرجل يومئ برأسه ايماءة جنتلمان يخشى ان يقترب منه احد من الغرباء. كلاهما في منتصف الخمسينيات من عمرهما وعلاقتهما لا تبدو على ما يرام. يميلان الى الصمت غالبا، وان تناقشا يكتمان انفعالاتهما كي لا تتسرب الى من حولهما. قدر انهما زوجان يمران بأزمة عاطفية، وجاءا الى هنا علهما يحلانها. ربما ان واحدا من الابناء، يعيش في استراليا مثلا، قرر ان يهديهما التذكرتين، محاولة منه للتقريب بينهما. الا انهما وبعد اسبوع على

وجودهما في المنتجع، لا يزالان محتقنين، يتحدثان الى بعضهما بتهذيب لكن من غير عاطفة ظاهرة. ما الذي جرى للعلاقة كي تصل الى هذا المستوى؟ هل هي ازمة منتصف العمر يمران بها؟ هل تقاعدا عن العمل فاتسع الفراغ وكشف عن ندرة ما يجمعهما في الواقع؟ ربما ان الزوج يمر بأزمة عاطفية، احب امرأة تصغره على سبيل المثال.

ود لو يناقش الامر مع الاثنين كوسيط، فقد اثارا شفقته وليس فقط فضوله ككاتب. يبدوان زوجين بخلفية مهنية جيدة، ربما هو محام وهي موظفة في احد البنوك. التحفظ الذي يتحركان به والرصانة التي يتعاملان بها مع من حولهما، يشيان بذلك. كانت بلدة (ليمونه) تستعد لليلة الالعاب النارية التي ستنطلق قرب ساحل البحيرة. اخبرته روبرتا بذلك، وشرحت له بتباهٍ ان الفنادق كلها تساهم في تمويل هذه الالعاب من اجل تسلية السياح. تسلل عدد من النزلاء الى كورنيش البحيرة ليفترشوا المقاهي والارصفة بانتظار اللحظات المضيئة. وقرر عدد آخر منهم كان هو بينهم، ان يجلسوا الى شرفة الفندق التي هي امتداد للبار، ليشهدوا النيران الفرحة من العلو. انفرجت اساريره وشعر بالارتياح عندما لاحظ ان ابطال قصتيه بقوا في المكان ليوفروا له فرص متابعتهم في شتى المواقف.

بدأت الطلقة الاولى للالعاب النارية، علا ضجيج المتفرجين وراح صداه ينتقل في الهواء قادما من شتى الامكنة، مختلطا بالانوار الساطعة الملونة التي تفترش افق السماء. تابع صدى البهجة على وجوه ابطاله، فلاحظ ان ميري تقف بتشنج قرب صاحبها الذي يعمل في البناء، تضع جاكيتا على كتفيها من دون ان ترتديه، وعندما حاول ان يضمها اليه قليلا، ابعدت جسمها عنه. لا بد انها تخاصمه. ربما انه يرفض تطليق زوجته واعلان علاقتهما على الملأ! مسحت عيناه الشرفة بحثا عن الزوجين الاخرين. اختفيا. شرد بذهنه الى احتمال ان يتخلص الزوج من زوجته منتهزا فرصة الضجيج العالي للمفرقعات. ربما قتلها وعاد بسرعة الى المكان ليثبت انه كان مع الآخرين.

انزعج من هذا الخاطر لانه لم يرد ان يحول التفاصيل باتجاه القصة البوليسية متأثرا بكتابات أغاثا كريستي. ومع ذلك ظل قلقا لغياب الزوجين. صعد الى الطابق الثاني الى حيث اعتاد ان يشاهدهما قادمين من الجهة المعاكسة للممر الذي تقع فيه غرفته. راح يتمشى بعصبية في الممر عله يسمع صوت استغاثة، او شجار يدله على رقم الغرفة، الا ان ضجيج الالعاب النارية كان اقوى من اي صوت لحظتها. وعندما صمت الاستعراض الذي قدر انه استمر لنصف ساعة، راح يتنصت لبضع دقائق عله يلتقط صوتا ما، الى ان فاجأه صوت باب احد الغرف يفتح، ليخرج منه الزوجان، مبتسمين، فارتبك لضبطهما اياه في الممر. قال بصوت لم يغط تماما على ارتباكه. «لقد فاتكم المنظر الجميل للالعاب النارية»، ردت المرأة «المشهد من شرفة حجرتنا كان اوضح واجمل». ثم نظرت باتجاه زوجها «أليس كذلك يا جورج؟» هز الرجل رأسه بشدة قائلا «تماما يا عزيزتي».

«حقا؟ اوه ما اغباني..غرفتكم تطل على البحيرة». وشعر انه مدين لهما باعتذار. وفي البار حيث اجتمع النزلاء بعد ان ابتعدوا عن جدار الشرفة حيث الجو يميل الى البرودة، قرر ان يهدي الزوجين شرابا على حسابه. لكنهما اجاباه بتهذيب شديد انهما لا يشربان اي شيء بعد العاشرة مساء وانهما سيجلسان قليلا لحين شعورهما بالنعاس. «ولا شاي حتى؟». «لاشيء». ردا بصوت واحد بدا انهما اعتادا عليه طوال سني حياتهما المشتركة، فقدر انهما متورطان بمشاكل لها علاقة بالمثانة ولا يرغبان بازعاجات الصحو الليلي المتكرر. «سمة طريفة يمكن ان تضاف الى الشخصيتين في القصة، فالمتزوجون لفترة طويلة يتشابهون حتى في المتاعب الصحية».

غير ان فشله مع ابطال قصصه لم يثنه عن الطلب الى روبرتا وقد اهملها في اليومين الاخيرين، بأن يدعوها الى سهرة في ناد قريب. ترددت قليلا، الا أنه استطاع ان يلتقط ذبذبات الموافقة بين اكوام ما بدا تمنعا. تحججت بانها يجب ان تصحو مبكرا لتداوم في الفندق. ثم قالت انها ستحاول ان تسأل اخاها ان يغطي غيابها. بعد قليل، اتته تقول انها تفضل تأجيل السهرة الى ليلة الغد «على الاقل سأكون مستعدة»، واشارت الى جسمها في حركة عفوية وخجولة شعر معها برغبة لأن يحضنها. تبقت ثلاثة ايام من الاقامة هنا ايها الكاتب التعس وعليك ان تفاتحها وتحسم امرك معها. وان كانت هي ستهيئ نفسها مقدما، فماذا سيفعل هو الذي جاء الى الرحلة بملابس تتلاءم مع روح السفر النهاري، فهو ليس من هواة السهرات الليلية الخارجية. قرر ان يشتري في الصباح السترة المخملية عسلية اللون التي لفتت انتباهه في احد المحلات القريبة قبل

أيام، وتردد في شرائها بسبب ارتفاع ثمنها. سيرتديها فوق كنزة صوفية خفيفة سوداء وبنطلون اسود مخملي ايضا. ملابس تلائم برودة الليل، وربما استطاع باطلالته تلك ان يغوي روبرتا المتمنعة قليلا. نظر الى هيئته في المرآة فوجد نفسه مقبولا: شعر كستنائي يخف قليلا على الجانبين، وعينان يتراوح لونهما ما بين الازرق والاخضر، غير واسعتين انما حلوتان كما كانت تقول له زوجته في بداية علاقتهما. سيحاول ان يكشف عن عينيه بوضع النظارة جانبا قدر المستطاع اثناء اللقاء، مساء الغد. الخلاصة، انه يملك جسدا لا يتسم بالكوارث، لا صلع ولا كتل دهنية متدلية في الجسد المتوسط الطول، الممتلئ قليلا.

الا ان روبرتا التي بدت فاتنة في المساء التالي بثوبها السكري اللون الذي يغلب على الجزء العلوي منه قماش الدانتيلا، حتى بدت كعروس جاهزة لعرض الزواج، فاجأته بضحكة ساخرة قصيرة ردا على اقتراحه ان يقترن بها ويبقى معها في بلدتها. لم يرض غرورها ولهه بالمكان وسكانه، رغم انها كانت تتباهى دوما بين النزلاء بجمال وتميز بلدتها. «ولماذا لا نعيش في لندن؟» قالت ونبرة الخذلان تفوح من كلامها. وجد نفسه محشورا في العرض بين منطقتين جغرافيتين. وعندما تصور نفسه يعيش في لندن مع روبرتا انقبض قلبه، وشعر بوجهه ساخنا، لكنه ارتاح لفكرة ان الانوار الهادئة في النايت كلوب تغطي عليه. «ولماذا لا نعيش هنا روبرتا. هنا الجنة؟»

«اية جنة يا صديقي؟» ثم رفعت كأس النبيذ الابيض البارد الى شفتيها محتمية بمفعوله، وأحس ان صوتها مبلل بالبكاء المحبوس. «أنت هنا في بداية الصيف. بهجة المكان لا تستمر اكثر من خمسة شهور على ابعد تقدير. بعد ذلك يموت المكان. تموت ليمونه وبقية بلدات البحيرة، ويختفي البشر. يتبقى اهل المكان فقط، نحن، لنواجه الشتاء والوحشة». ثم ادارت وجهها ناحية الطاولات الاخرى فشعر انها تريد ان تستنجد بشهود غائبين.

«لندن موحشة معظم الوقت ايضا والمسافات بين مناطقها بعيدة، وكذلك البشر». لم تدعه يكمل وردت بحدة «لندن المسارح وأخر عروض السينما واصدارات الكتب. المقاهي والبارات المزدحمة. هل رأيت شبابا من المنطقة يعيشون هنا؟» فاجأه السؤال لكنها لم تنتظر رده. «كلهم هجروا البحيرة للعمل في ميلانو وروما وفيرونا وفينيسيا، ولندن، في المدن الكبيرة». صمتت قليلا فملأ الفراغ بأن تمتم «نعم. لاحظت ذلك. لكن أليس كل الشباب يطمحون للمغامرة هذه الايام. هذا يحدث حتى في لندن. شبابنا الآن في دبي واميركا وآسيا». غير ان روبرتا كانت لا تزال تحتفظ بحماس تعليقها على دعوته فاستأنفت «هذا المكان كئيب حتى في الصيف، الا تلاحظ ان غالبية السياح من متوسطي الاعمار ومن المتقاعدين؟».

«لأنهم ينشدون الهدوء والاسترخاء. هذا ما شدني انا الى هذا المكان في الاساس يا روبرتا؟»

بدأت ملامح روبرتا تقسو. بعد ردوده، وبعد ان فقدت رومانسية الليلة، ما عادت تأبه برقتها أمامه. قالت له خاتمة قرارها «انا الان في الثامنة والثلاثين. واريد ان اخرج الى مكان فسيح يضج بالحياة».

صدمته الارتباكة التي احدثها الجدل بينهما، فنسي العودة الى الموضوع الاصلي، اي مفاتحتها بالزواج، كأن مفعول العرض انتهى بتغير المكان المرشح للاقامة. ثم انتبه الى انه وقع أساسا في غرام المكان وليس في غرام روبرتا، لا بل شعر انه ما عاد يطيقها بعد تلك الليلة. وفي اليومين التاليين حاول ان يتجنب الحديث معها، مصدوما من تلك النهاية التي لم يتخيلها ابدا. توقع ان ترفضه لأسباب لها علاقة بالعمر، او بالمظهر، لكن ان تربط الامر بالانتقال معه الى لندن وتحقير البحيرة الساحرة!

عندما كان ينهي حساب غرفته صباح يوم المغادرة، تعاملا كأي غريبين، موظفة ونزيل. لم تنظر في عينيه عندما ردت على وداعه «تشاو روبرتا». ود لو يعتذر لها لكنه ارتبك من الموقف، فحمل حقيبته ونزل الى حيث انتظار الحافلة التي ستقله وبقية المجموعة الى مطار فيرونا في طريق عودتهم الى مطار تشيزيك بلندن. وأمام مدخل الفندق اقترب من المرأة الشقراء وممن تخيله عامل بناء. كانت التي افترض ان اسمها «ميري» لا تزال تبدو غاضبة من رفيقها، وعندما طلب منها هذا الاخير ببرود ان تساعده في حمل حقيبة الكتف التي تخصه، ردت بصوت لم تأبه ان يكون مسموعا «انا سكرتيرتك فقط ولست زوجتك».

«ليست زوجته»! وانفرجت اسارير الكاتب ادوارد ستيفنسون للمرة الاولى منذ يومين. لقد نجح على الاقل في ان يخمن شيئا صحيحا حول علاقة ما. وهذا يعني ان ذهنه يعمل بشكل مقبول نسبيا، ذهن كاتب قصصي مصاب بعقم المخيلة، زار بحيرة غاردا وعاد منها ببضع افكار لقصص تصلح لمجموعته القادمة.

فاكهة الألم

حمـود الشكيـلي*

خلف ذاك الجبل الصغير الذي يبدو كوشم في تلك الصحراء نـامت عين الشـمس عـن قـريـة فـرشت أرضـهـا بين واديين مملوءين بماء الطفولة، بعد أن غسلت شعرها الأبيض طارت بطة من صخرة في جوف ضفة الوادي، في تلك اللحظة نزل ديك بلونين مختلفين من سدرة توسطت بيتاً صغيراً، باحثاً عن حبيبته الميتة بين أشجار متوزعة في ساحة المنزل، رسم الظل شجرة النبق العملاقة على الحصى الصغير، أحست مريم بدفء ألـوان الـوحـدة تـرتسم في دفترهـا الـنـائم بين يديـهـا الصغيرتين، بدأت تغيَر من مشروع رسمتها المعتادة، كانت تلوّن بالأصفر المائي، امتدت يدها لحصاة صغيرة، رمت بها الكرة النائمة في أغصان الشجرة، حاولت جاهدة إسقاطها، في كل مرّة تسقط أثمار السدرة، جمعت ما نفضه الحصى في كيس صغير، على عتبة باب أصفر، جلست تلوك ما جمعه الحصى في الكيس، خلـف ذاك الـبـاب الـذي يشبـه الشمس ومريم، كان أحمد يتسلق شجرة بيذام، وصل لغصن مملوء بالخير،في كيس جمع ما كان أصفر، أما الأخضر فدسه في فمه، نزل فرحا بما جمع، هرول إلى حيث مريم، أعطاها ما كان ناضجا، أغمض عينيه وهو يدوس الأخضر بأسنانه في فمه، أهدته من كيسها ما جمعت من نبق، من هناك تحركا فرحين بما جمع كل منهما، قادها من أطراف أصابع يدها اليمنى إلى شجرة تين متوغلة بمزرعة تموج بفواكه الطفولة، من مزرعة والده أهداها عنقود عنب، و جوافة صفراء، بدآ جميلين أكثر من الأيام التسعة التي يحسان بها بعد دفن أي جثة كانت، توغلا قرب أغصان الذرة، دخل واكتفت بالانتظار ؛ إلى أن أهداها رأس ذرة صفراء كانت سببا في ترك المزرعة، في البيت دخلت مطبخا صغيرا يندس تحت درج السطح، من السطح طارت حمامة بيضاء؛ بعد أن سمعت صوت قبلة في يد مريم، حمّرت رأس الذرة، رشته بماء وسكر، جلست في الحبل المتدلي من غصني الشجرة، بدأ يطيّر الحبل في الهواء، من على ظهر الحبل حلّقت في الريح، أحست بنشوة التحليق في الجو الـبـارد، أمـرتـه أن يـزيـد مـن قـوة دفـع محركـيـه الصغيرين، اقترح أن يـكـون الـتـحـلـيـق من الخلف، في تلك اللحظة دخلت أمها، ووجدتها معلّقة في سماء اللعبة التي رسمتها في كراستها .

(٢)

تفننت مريم برسم السماء، لم تكن ثمة نجوم في الورقة، وزعت لونها فوق الجبل المتدلي من رأس الشجرة، بعد أن دس سعفها: حلَق أحمد في كربة طويلة، ركض كثيرا، قلد صهيل فرس الشيخ، أمسك بالحبل المتدلي من رأس الكربة الذي تخيله فرسا، أثار غبار النقع بقدميه الصغيرتين، تناثر صوت الصهيل أمام السياج المحيط ببيت مريم، واصلت رسم الانتظار، سايرت ظلها إلى أن خرج من البيت، وقفت وظلها في مكانها المعتاد، لم يتأخر فارس أحلامها، جاءها بفرسه الميتة، امتطيا صهوة الفرس، ونسيت أن تحمل ظلها معها، استيقظ مادا بصره في الانتظار، لم يكن ثمة ما تراه عيناه الجافتان، أقفر الحي إلا من ظلال بيوت الطين، أمسك صدره بيديه الصغيرتين، مشى باحثا عن شمس لم تغسل وجهها هذا الصباح، طقطقت أسنانه صوتا موسيقيا، قبل أكثر من عشر سنوات حاول تحريك آلة البيانو من غرفة أخيه الميت في إيطاليا، في تلك اللحظة لمعت يد والده في خدّه، قال لمريم : «طقطقات أسناني في صباحات الثلوج، تذكرني بآلة البيانو عند أخي الميّ...» وقبل أن يكمل جملته اختلطت دمعة مريم مع لون الرسمة الضائعة.

(٣)

في الصورة التي رسمتها الحارة القديمة مدّ حبل سراب بين ظلي الجدارين المتقابلين، في تلك اللحظة صار كأرنب، ظل يقفز في حبل سرابه إلى أن أعتلت الظلال السطح، مودعة جداريها المهشمين، واصل جسد مريم راحته، وحدة أحمد التي أحس بها مع ظل الجدارين كانت سببا لترك المكان، دخل ليطمئن، وجدها تلتحف شعرها الكثيف من أخمص الـقـدمين إلى أصـابـع الـيـدين الـتـي تجاوزت الرأس، القلب الرحيم الذي يتكوّم في ثنايا جسده، كان عاطفيا أكثر من العاطفة، فقد شرب ماء زمزم الذي في فمه؛ قبل أن يتناثر كندى بارد على جسدها، مسح دموعه بذاك الشعر المتكوم على تلك الجثة الهامدة، قبل أن تكتمل رسمة مريم؛ مات بطلا الفاكهة في ورقة المزرعة، بعد أن التحفا التراب نظرا في وجه المرآة، أحسا بطعم الليمون والملح اللذين دسا في بطن الذرة التي أكلاها قبل سنوات .

* قاص من سلطنة عُمان .

ابتسامة سمية

سليمــــان المعمــري*

سفر :

في زمن الحقائب المكتنزة بكل شيء وحدك تسافر بلا حقيبة.. كل هذه العيون ولا أحد يحدق فيك إلا الغربة، كل هذا الضجيج ولا شيء يوقظ روحك النائمة.

قاعة المغادرين دنيا مصغرة لن تأتي على مقاس متشرد مثلك أبدا.. وها أنت بعد هذا العمر الهباء تكتفي من الغنيمة... بالذهاب !

دمك يسافر معك خاليا من السُكّر والأمنيات.. كم يلزمك من العمر لتدرك أنك من فصيلة الكائنات المنقرضة التي لا تجيد هضم النصائح المغلفة بطبقة من الشيكولاتة.. لعله خلل في التربية والتعليم الأساسي حيث كان على تلميذ صغير لم ينبت له ضرس الجنون بعد، أن يقوم منذ صياح الديك للمعلم الذي كاد (لولا الحظ العاثر) أن يكون رسولا.

الطفل الذي كنتَه في مدرسة عبدالرحمن بن عوف الإعدادية التي لم يصبها دوار البحر رغم وقوعها قاب محارتين أو أدنى منه، كان من الزبائن المفضلين لعصا المعلم الغليظة والمشحوذة بحذق مربٍ فاضل تُراهنُ بما تبقى من عمرك أنه لن يصبح رسولا في يوم من الأيام (هذا إذا كان مازال على قيد الحياة !).. الطفل كان ينتظره مستقبل عظيم في السذاجة بدليل أنه كان يستجيب - وبلا تحفظ - لنصائح زملائه الأشقياء الذين ما يلبثون أن يتنصلوا منها بمجرد مشاهدة العصا.. من سذاجاته المشهورة سؤاله البريء جدا لمربيه الفاضل : هل صحيح أنك غير مختن يا أستاذ ؟

ذلك زمن ولى إلى غير رجعة علمك كيف تفتح أذنك اليسرى لأية نصيحة مجانية، ثم وبسرعة الوميض تفتح اليمنى لتتيح للنصيحة التنعم بالهواء الطلق، والطيران في المطلق كفراشة

ثمة صوت ناعم لا يأبه كثيرا باللغة ولا بمخارج الحروف يطلب من المسافرين التأكد من حزم الأحلام والذكريات جيدا في الحقائب حتى لا يطوح بها في الفضاء مطب جوي !

الرجل الملتحي يجر حقيبته بإيمان راسخ، وينظر إلى البهو الخارجي بصمت جميل يليق بوطن سيختفي بعد قليل وراء الغيوم الداكنة.. الكتب التي يحملها في يده تشي بأنه ذاهب للدراسة.. تراهن وأنت تحدجه بنظراتك المستكشفة بأنه يعبئ الوطن في الروح بما يكفي لسنوات قادمة.. أنت شخصيا تكفيك صورة سمية في المحفظة وهي تبتسم بغموض (وكأنها تعتذر عن خطأ ما) لتتأكد أن الوطن سيسافر معك أنى توجهتَ .. يجدر بك أن تنوه للسادة المسافرين الكرام (الذين لن يسمعوا هذا التنويه بكل تأكيد) أن الصورة التُقطت في زمن غابر، قبل أن تفقد سمية ابتسامتها بعصور.. أيام كانت تلك الابتسامة تضيء بوهجها الكهوف المعتمة داخلك قبل أن تلعب الأيام لعبتها المفضلة وتقذف بك في مطار حزين كهذا حيث لا باب أمامك لتقصده ولا نافذة وراءك لتلتفت إليها.

ثمة امرأة شقراء تحمل رضيعها في يدها كتميمة، وتبتسم للشرطي الذي يبدو مرتبكا وهو يقرأ تفاصيل الجمال الأوروبي في جواز السفر.. الابتسامة الصفراء لم تنجح في إخفاء الارتباك.. بالمناسبة، ابتسامة الشرطي لا يمكنها أن تضيء أبدا لأنها مصنوعة من مادة عازلة للكهرباء.. ولاحظ أنك تطرح هذه الفكرة بينك وبينك بتجرد تام، ولا دخل لذلك بكونك لا تحب الشرطة أو تذوب في شرائطهم.

في ذروة الصعود المحسوب بدقة نحو الضجر ثمة امرأة أربعينية تصعد إلى المشهد بهدوء.. امرأة تكبرك فقط بخمس عشرة سنة.. أحسستَ دائما بأن سمية لا تحبها وإنْ لم تصرّح بذلك، لكنها كانت تحترم صرامتها في تربية أولادها الذين كنتَ بكرهم.. وما أشقاك بهذه الميزة التي مازلت تدفع ضريبتها حتى اللحظة.. الأم مدرسة إذا أعدها جدك بفعل قليل وجدتك بكلام كثير، وما كانت بعد هذا الإعداد لتجد صعوبة في أن تحب زوجا يكبرها بضعف عمرها.. تراهن الآن بما تبقى لك من دقائق معدودة في الوطن أن الوطن الآخر الذي في المحفظة لم يكن يحبها لأنه كان يريد أخذ حصتها في تربيتك.

اليوم همس وغداً شمس :

- أيها الرازبوتي.. يبدو أنك بالغت في البهارات فضاعت الطبخة.
- هل فعلتَ ما قلتُه لك بالضبط ؟
- نعم يا شيخ سعيد بالحرف.. لففتُ الحُصيّات الخمس في منديل أبيض كانت أمي تستعمله لمسح دموعها بعد سقوط بغداد ودسستُها تحت الوسادة.. قبل أن أفعل ذلك استحممتُ بصابونة لوكس جديدة عليها صورة منى زكي..

* قاص من سلطنة عُمان .

ودلقتُ على دشداشة النوم قارورة عطر كاملة.. وتبخرت، ليس في الهواء يا شيخ سعيد بل أقصد أنني وضعت بخورا كما طلبتَ مني.. كررتُ هذه الطقوس لمدة شهر كامل لدرجة أنني أشعر أن الحصى دخل يافوخي.. وتصور بعد هذا كله يا شيخ سعيد، يا رازبوتي، سمية لم تبتسم حتى الآن.

- اذا، فالأمر ليس بيدي.. انه بيد الخالق.

الآن صرت تعرف الخالق أيها المشعوذ اللعين.. لم تكن هذه لهجتك وأنت تتف في وجهي فائض اليقين، قابضا على المائة ريال بشدة لئلا تطيرها الريح : «ستبتسم.. لقد حسبت الأمر جيدا.. إنها النجوم يا صديقي» .

في الطريق إلى سعيد الرازبوتي.. كانت أم كلثوم تخبر الملل وهو في عز الظهيرة أن «هذه ليلتي»، أما المرآة الجانبية فيبدو أنها حدستْ أنني على وشك الانعطاف إلى اليسار فهتفت تحذرني أن الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة .. مؤكد أن مرهون السهتان كان يدرك أن الطريق طويل ومع هذا لم يحاول قضمه ولو بنكتة عابرة.. كان صامتا كمن ينقب في تلافيف الدماغ عن كذبة يبرر بها لزوجته الأحمرَ المنسي في خده.. حين توقفت السيارة أمام بيت الرازبوتي المتواضع الذي لا يتناسب مع الشهرة والهيلمان اللذين زرعهما فيَّ مرهون أدركتْ أم كلثوم بحسها المرهف أنْ «سوف تلهو بنا الحياة وتسكر».

كانت تلك هي المرة الأولى التي أُبقي فيها أبواب أذني مشرعة لنصيحة مجانية دون أن أسمح لها بالخروج من الأخرى..كان مرهون السهتان يتحدث بطلاقة بائع شعارات عن التفسيرات الميتافيزيقية لغياب ابتسامة سمية.. وكان لا بد من حكاية شخصية ليبدو الأمر أكثر إقناعا : في أيام عيد الأضحى - هكذا قال - أصابه مرض غامض.. آلام مبرحة في المعدة وصداع شديد في الرأس، وذوو البدلات البيض المكوية بعناية فائقة مصرون أنه ليس بمريض.. أدرك والده أن الأمر بحاجة إلى عينين تسترقان النظر إلى الماوراء، فكان أن عبر به الوادي إلى المعلم سعيد الرازبوتي الذي اتصل من فوره بالجن على الخط الساخن فأخبروه أن جارهم ذا الكرش المنتفخة نظر إلى مرهون بعين فرحة.. يا الهي.. أيكون الفرح مؤذيا لهذه الدرجة؟!.. وعموما، فان قنينة مياه غازية من الصنع المحلي منقوعا بها بعض الآيات الكريمات كانت كفيلة بجعل مرهون السهتان يقفز من فراش المرض كحصان السباق..

مرهون بارع في إخفاء النصف المعتم من الصورة.. لم يخبرني أن الرازبوتي أعور.. يا الهي.. أنا لا أحب الذين ينظرون إليّ بعين واحدة..

- هل ستخبرون عني الحكومة ؟

سؤال مباغت لساذج مثلي.. وحده مرهون السهتان يملك الإجابة:

- كلا.. لن نخبر أحدا.. نحن نريدك للغد أيضا

(عرفتُ فيما بعد أن أحدهم وشى به لدى الوالي فأخذ منه هذا الأخير تعهدا ألا يعود لهكذا... شعوذة !)

الريح تعبث بلحيته يمينا ويسارا.. ابتسامته الصفراء الغامضة تشكل مع عينه اليتيمة صورة للأعور الدجال لمن أراد.. ولمن شاء فهو ولي من أولياء الله الصالحين، وخاصة حين يدمدم وهو يفرك الحصى بيديه بسورة الفلق.. غير أن ثقافته ليست دينية فقط.. فهو يردد أثناء اتصاله بالجن بعضاً من أبيات الغزل القديمة، علاوة على بعض الجمل الغامضة..

حين سأل عن اسم أمي تلعثمت.. كان سؤالا خاليا من الذوق بالمرة.. ولولا خوفي من الجني الذي يحميه للكمتُه على وجهه.. ما دخل أمي بالموضوع ؟.. ثم أليس من المعيب على رجل محترم مثلي أن يبوح باسم أمه للغرباء هكذا وبكل بساطة !.. لكن السهتان تبرع بإخباره ليس باسم أمي فحسب بل باسم أم سمية أيضا.. وقبل أن أعترض كان سعيد الرازبوتي يفرك الحصى بيديه كالملدوغ وهو يردد : «*اليوم همس، وغدا شمس*».. ثم قال كمن اكتشف شيئا مهمًا :

- ثمة شبح يسكن في الخطوة التي تفصل بين الأصيل والغروب هو الذي سرق ابتسامتها ودفنها تحت غافة كبيرة.

لحظة محنطة :

حان الآن حسب توقيت ساعتي البيولوجية موعد الغطس في الحنين، وعلى القاطنين خارج اللحظة مراعاة فارق التوقيت.. من رماد الذاكرة تنبجس سمية كطائر أسطوري رغم شساعة الجغرافيا وغموض الخرائط التي لا تدل على شيء.. أراها الآن، هناك، في جُحرِ ما من الروح تغزل بابتسامتها السحرية أيامها القادمة.

لم نكن كلانا نجيد مسك الحبل من منتصفه (الأرجح أننا لم نكن نجيد مسك الحبل بالمرة) ومع هذا كنا نؤمن أنْ لا شيء يرغم الشمس أن تكون غير الشمس، وكانت هذه المسلَّمة البديهية كافية لعصفورين ساذجين لم يتسنَ لهما التنبه للطلقة التي تنتظرهما على مرمى تلة.

أجمل ما في الصور أنها تحنط أجمل لحظاتنا.. نقبض على اللحظة ونحبسها في ألبوم ولا نسمح لها أن تضحك للحرية إلا حينما نقرر أن نبكي !.. ثمة ابتسامة مازالت قادرة على سرقة نصف الأغاني من النجوم رغم أنها محبوسة في إطار مستطيل.. أستطيع أن أزعم وكلي ثقة أن هذه الابتسامة هي أفضل ما حدث لي، وأفضل ما يمكن أن يحدث.

تضع سمية يديها على كتفيَ فينبت لي جناحان كبيران وأطير.. نطير معا كفراشتين.. في السماء العالية نغض أطرافنا فنشاهد البيوت نقطا صغيرة تتبادل الأحاديث الودية.. على صخرة تنام تحت شلال مياه نحط.. وإذ تتشابك الأيدي وتشدو العصافير موسيقاها التي تدغدغ السماء نتحد.. نصير واحدا يغني للحياة والأمل.. أقول : لك الشمس وضياؤها، والقمر ونجومه، والينابيع وعصافيرها، ولكن إياك اياك أن تصغي للياسمين وحدك.. وتقول : لك كل الأمنيات التي خلفتها الريح وراءها، وكل اللآلئ التي ضاق بها البحر، وكل الورود التي تمردت على حدائقها.. ولكن إياك إياك أن تنيم ظلك إلا في ضباب عينيَ.

وفجأة تصمت العصافير وتطير سمية في الفضاء :

- إلى أين تذهبين وتتركيني وحدي في هذا المنحدر ؟

- الوقت تأخر.. حان وقت عودتي للإطار.

انظر أيها الأعمى :

تقعد متسمرا ببلادة أمام الخشبة.. الملك يأمر قائد الجيوش بالاستعداد للغزوة.. يعود القائد من حيث أتى.. همسٌ بين عاشقَيْن في المقعد الذي خلفك.. تتلاعب أصابعك بالمكسرات في ضجر.. الملكة تدخل على الملك فيرحب بها بالطريقة النمطية نفسها.. تتمتم في نفسك: «أووع.. أهذه البقرة الضاحكة ملكة؟!!».. تشتكي له بأنها لا تجد عقد الألماس الذي أهداه لها في عيد ميلادها، وأنها تشك في الخادمة.. تحس نفسك تكاد تتقيأ.. الملك يأمر بإحضار الخادمة.. تنظر إلى ساعتك بملل.. ثم.. ثم.. يحدث الأمر المفاجئ الصاعق الذي لا يأتي في العمر إلا مرة واحدة.. مرة واحدة ولا يتكرر.. تتسمر في مقعدك بانبهار المبهوت.. عيناك تتشبثان بالملاك الداخل توا.. يتماوت في مشيته كغزالة على وشك النوم.. البريق يخرج من العينين كأنه ضحكة شمس.. وانفراجة الشفتين.. يا الله.. أيعقل أن تكون هذه ابتسامة ؟!.. تقف كالمخدر ولا تشعر سوى بيد من خلفك تعيدك إلى المقعد بقوة وصوت يزمجر بغضب: «نريد أن نرى».. الملك يسأل: أأنتِ سرقت عقد الألماس؟!.. فمها محارة تنفتح فيخرج اللؤلؤ على شكل كلمات لا تسمعُها لأنك في عالم آخر.. تقف مرة أخرى.. يد الملك ترتفع بغضب وتسقط على خد الفتاة.. تصرخ من فورك: «لا».. تصفيق حاد.. تنسدل الستارة.. يدخل المخرج مرغيا مزبدا :«ما هذا الذي فعلته أيها المعتوه».. الملك يتأوه والفتاة تبتسم.. تمسك بيدها وتنظر إلى المخرج: «بل أنت المعتوه، والغبي، والأحمق.. انظر أيها المخرج العبقري، أيها الأعمى إلى هاتين العينين، إلى هذه الابتسامة الساحرة.. أهذه ابتسامة خادمة ؟! تفو عليك »

في السجن، زارتك الفتاة. طلبتَ أن تعرف اسمها فرفضت.. قالت: عندما تصير حرا ستعرف.. تسعون يوما قضيتها في السجن، زارتك خلالها ثلاث مرات، وكانت تتعمد أن تودِع ابتسامتها لديك قبل أن ترحل.. يا بديع السماوات والأرض.. لا تعرف كيف تصف ابتسامتها.. هل تقول : سماء ترقص للمطر؟!.. فردوس يركل الغياب!.. خرير ينسج الحرير؟!.. شلال متساقط ناحية الهاوية؟!.. شعرة رقيقة تفصل بين ما هو أرضي وما هو سماوي؟!.

في اليوم الأخير خرجتَ من السجن فوجدتَها بانتظارك..

قلتَ : أنا حر

قالت وهي تبتسم : وأنا سمية

الذي يروح لا يجيء :

تورطتُ ذات مساء في موت غير مقصود بما يكفي لتبكي نورستان على قبري.. وإذ أنا تائه في نعناع الغياب أخبرتني إحداهما بينما هي تمسح دمعة علقت بجناحها الأزرق أن الألم مضيء مضيء، وأن الذي يروح لا يجيء، والذي يجيء يروح بسهولة، وأن الذي يعيش لا يعيش تماما، والذي يموت لا يموت تماما.. وكانت النورسة الأخرى تنصت لشقيقتها باهتمام مبالغ فيه بينما يفتر ثغرها عن ابتسامة شامتة.. ورأيتها تجذب أختها من جناحها الأزرق وتنتحي بها جانبا فيما يشبه المؤامرة.. همستْ لها بمنتهى الجدية : إن أسوأ ما يمكن أن نفعله هو كلامنا مع الجثث..

حين غادرني النوم مذموما مدحورا قالت سمية وهي تبتسم : حتى النوارس تعلمت كيف تحيك المؤامرات.. تصور !

وكانت تلك آخر مرة أرى فيها ابتسامتها.

بداية :

الطائرة تطير في الأعالي، ومع هذا مازالت روحي في الأرض.. أفكر أنني قد أعود في يوم من الأيام إلى أمي.. إذا ما تم ذلك فسوف :

١- لن أحاول الاتصال بسمية البتة

٢- سأشي بسعيد الرازبوتي لدى الحكومة

٣- سأقطع علاقتي نهائيا بمرهون السهتان

٤- لن أشاهد مسرحيات

٥-..........................

تلك اللثغة الأولى

موسى حوامـــــدة★

كل حكاية في الدنيا لها بداية ونهاية، إلا حكايتي، فليس لها بداية ولا نهاية، وقد عودتنا جداتنا وأمهاتنا أن للحكاية بدايةً وحبكة ونهاية، فكن يروين لنا القصص الخرافية وهنَّ يهدهدننا قبل أن ننام؛ يا الله ما أجمل النوم بعد سماع تلك الحكايا، يُحلِق خيالك في البعيد، تتخيل نفسك فارسا أو بطلا، ترفع الظلم عن طفل ضعيف أو صبية صغيرة أو امرأة مظلومة، تسبح في أحلامك وبطولاتك، تهزم الجيوش تقتحم الكهوف والعتمة، وتطير فوق القلاع والحصون، وقد تواصل الطيران حتى بعد أن يلاعبك سلطان النعاس، وتغط في نوم لذيذ!

(حديدون، محمد الشاطر، الزير سالم، جسّاس، كليب، التبع حسان، زيناتي خليفة، محمد العابد والسفيرة عزيزة..) ؛ نمتُ سنوات طويلة على وقع تلك الشخصيات، وأنا أرسم صورهم وأتخيل ملامحهم، وأشاركهم المغامرات والطموحات، يسرقني النوم، وأنا أسمع خبط حوافر خيولهم، وأرى لمعان سيوفهم، وأترنم على صدى قعقعاتهم أو غنائهم وشجوهم.

والدتي كانت تسيِّس الحكايات، تدس في ثناياها شارة موحية ؛ بَقْرُ بطن امرأة حامل في دير ياسين، هدم مسجد في بئر السبع، أو صفد، خطف ولد تائه في الرملة، حرق بيارة برتقال في يافا، إعدام شاب خليلي في سجن عكا، حكاية من أيام الأتراك، حدوثه من سنوات الثورة، وأيام الاستعمار الانجليزي والانتداب على فلسطين.

لكنها لم تكن تتحدث عن السياسة أو الاحتلال بشكل مباشر، تؤشر على نتائجه وآثاره،هوامشه وتبعاته، تبتعد لتقترب، تروي لِتشُد، تحكي لِتُسمّي:

(... الله يرحم سيدك سلامة، ذات ليلة، جاء الثوار عندنا وجه الصبح سرا، ذبح لهم رحمة سيدك، نعجتين كبيرتين، وطبخنا لهم بسرعة،ثم أطعمناهم وطلب سيدك منا أن ندفن بقايا الذبائح في باطن الأرض،كي لا يبقى ما يدل على آثارهم، ولما جاء الانجليز،بعد يومين يبحثون عنهم، حيث وضعوا مكافأة لمن يقبض عليهم، أنكر سيدك زيارتهم، ولم يعترف أنه رآهم أو أطعمهم أو سمع شيئا عنهم، لكن خالك (علي) الله يسامحه، والذي أخفينا عنه زيارتهم بناء على طلب سيدك، أصر أن يحصل على المكافأة، فأخذ يركض وراء الثوار،ويقص على آثارهم حتى وصل الى المنطقة التي يتجمعون فيها، كان ثوبه الأبيض يرفرف بين سيقانه وهو يتوعد أن يمسك بساكت العبد وعيسى البطاط، (وهما من رجالات الثورة في الأربعينات الأول من بلدتنا والثاني من قرية الظاهرية المجاورة للسموع)، ولما لحق بهم، قال له البطاط: ارجع يا زلمة لاقتلك، والله لولا أبوك عزيز علي لأطخك بالطبنجة.)

سألتها حانقا على خالي : وهل أمسكهم يا أمي ؟ فضحكت: إذا كل جيش الانجليز يمه ما قدروا عليهم، بدك خالك (علي) الله يسامحه ويرحمه يمسكهم، كانوا مسلحين وهو لم يكن يحمل غير دشداشته بيديه، وقال له ساكت العبد: إرجع يا علي إرجع، والله لولا لحم أبوك في بطني لأقتلك، وعرف خالك أننا ذبحنا لهم وأطعمناهم، فعاد يهدد ويتوعد، فقال له رحمة سيدك: اسكت، يا مهبول،هل تريد أن تبلينا وتخرب بيتنا، استح على دمك، أكيد أن ساكت العبد كان يحكي لك عن أيام زمان، قبل أن يلتحق بالثورة.

كان مسؤول المنطقة الانجليزي، ضابط اسمه مهن. كان ظالما وجبارا، حتى أنه دفع بأحد رجال الثورة من على سطح علية العنيد الشاهقة العلو، يا إلهي، وجروا سيدك سلامة إلى العلية ليعترف، وأوقفه مهن عاريا ليلة كاملة في عز البرد،

وهل اعترف سيدي سلامة يا أمي ؟ سيدك يعترف ! أعوذ بالله، كان الموت عليه أسهل...)

احكي لي يا أمي احكي، احكي لي عن الانجليز والثورة والثوار، أحب حكاياتهم، أحب حكاياتِك ؛ زهقت حديدون، ودلى (......) في الطابون، كرهت قصص الشاطر محمد والتبع حسان، لم تعد تعجبني خراريف الكلاب والجمال والذئاب والضباع.

آه، نسيت ان اقول لكم حكايتي، حدثتكم عن سيدي سلامة ولم أرو حكايتي، ألم أقل لكم أنها حكاية غريبة ليس لها بداية أو وسط أو خاصرة، كما ليست لها نهاية، إنها حكاية غريبة فعلا، تُدرك ولا تروى، تُعاش ولا تقال، ليست حكاية سيدي أو جدي ولا حكايتي،فلست بطلها ولا صاحبها، إنها حكاية أمي، نعم أمي، التي أرضعتني، لبن الحكايات وحليب القصص،

★ شاعر وكاتب من فلسطين .

وأمسكتني بيديها حرير القصائد، وسرَت إلى روحي، أنين المواويل وشجن الميجانا، وعلمتني كل شيء، كل شيء، وفاضت علي من طيبتها، ما يكفي لأظل استذكرها إلى آخر حرف في شفتي، وآخر نفحة أوكسجين في رئتي، أو آخر صوت في حنجرتي، أو آخر خاطر قد يلمح في دماغي، وأقر وأعترف أنني مجرد شعاع من تلك الأم الرائعة، وتلك الإنسانة العظيمة، والتي لو عرفتموها كما أعرفها، ونهلتم من طيبتها، كما نهلت، لبكيتم فراقها مثلي أو أكثر مني، ولسامحتموني إن قلت لكم إن حكاياتها،هذه ليست كاملة أو وافية، بل جزء يسير مما عرفته عنها ومنها. وما قد أنسى تذكره أو حضوره أهم مما سيرد وأكثر، ولكن لم يسعفني الوقت بعد، لأرطب الذاكرة، وأبلل الحنين، وأكون قادرا على رسم الصورة كاملة.

مات أبي في الاول من ايار عام ٢٠٠٣، وماتت أمي بعده بسبعة عشر يوما فقط. مات الاثنان في أقل من شهر واحد، دفعة واحدة، أو مرة واحدة، فتكسرت داخلي جبال عالية، وانهدت هضاب راسخة، وانخلع عنفوان كبير، وطمأنينة تتخطى طمأنينة الانبياء والاولياء، وشعرت للمرة الاولى في حياتي وبعد أربع وأربعين سنة شمسية أن جذوري انبتت، وحياتي انشرخت، وسعادتي ولت. لقد آلمني اشد الألم ان يموتا وأنا بعيد عنهما فلم اظفر حتى بوداعهما الوداع الاخير، حيث ظلا في السموع جنوب مدينة الخليل في الضفة الفلسطينية المحتلة، بينما أقعدتني ظروف الدراسة والاعتقال، ثم مشاغل الحياة في المنفى عن العودة الى هناك فصرت مواطنا أردنيا وظلا فلسطينيين، وكأننا بتنا من دولتين مختلفتين وعالمين متغايرين،تفصل بيننا مسافة جغرافية قصيرة، ولكن دونها اهوال وإجراءات وتعقيدات واغلاقات وجسور وجيوش وشرطة وما لا يمكن اجتيازه بسهولة ويسر، دون تصاريح او موافقات وكفالات ورفض من هنا وعدم ممانعة من هناك.

مات أبو حسين، أو الحاج محمد حسين بن حسين جابر، بعد مرض ونزع ومستشفيات واطباء، وماتت أم حسين او الحاجة مليحة سلامة ابو عقيل، فجأة وبلا مقدمات او اشارات، ماتا واختفى عني صوتهما وظلهما للابد، رحلا دون ان أكحل عيني برؤيتهما،ودون ان أبلل وجهيهما بالدموع، ودون أن أقبل أرجلهما قبل أيديهما، وأعبَّ من رائحتهما ما ينعش صدري للابد.

لا اقول ذلك، لأقيم مناحة لطم شخصية،تستدر الشفقة، ولا لأكسب تعاطف احد، فهذه ليست وظيفتي، ولا هواية تستهويني، بعد ان كرهت الشفقة مذ كنت صغيرا، حينما مات اخي اسماعيل الاول، الذي كان يصغرني بعامين، وانا في الصف الرابع الابتدائي، وكانت آخر وفاة تصيب عائلتي الصغيرة، ولكن ما زعزع ايماني، واعظم مصيبتي، أن غيابهما في مكيدة واحدة، جرحني جرحا بليغا لن يندمل، وحطم زهوا وخيلاء وعنفوانا كان يسكنني بفضل وجودهما دون أن أعرف، وكسر أغصان شجرة ظلت عصية على الريح والانحناء والارتخاء.

وبدأت أدرك الان، أن تلك الارادة التي كانت تشد خيط حياتي، قد تقوست، وصارت واهية لا تساعدني على رد صفعة او طعنة او حفز عزيمة وهمة.

خسرت، وللابد، أمي وأبي اللذين تعودت على وجودهما، كأنهما جبلان، من جبال قريتنا الرابضة على كتف النقب، والمطلة على البحر الميت بلا اكتراث، او كأنهما شجرتا زيتون رومانيتان قرب مدرسة السموع القريبة من بلدة يطا المجاورة، والمحاطة بغابة كثيفة من الزيتون الروماني المزروع منذ الاف السنين، ولذا كنت دائما مطمئنا،الى جدار صلب وارض قوية، رغم نأي المسافة بيني وبينهما منذ جئت للدراسة في الجامعة الاردنية عام ١٩٧٧، ورغم كل ما تعرضت له في الحياة، ظل بقاؤهما رافعتي الداخلية وعزتي غير القابلة للتراجع، ولكنهما رحلا الى غير رجعة.

واذا كان الموت حقا، كما تقول الشرائع والاديان والطبيعة، فلمْ يكنْ حقا ألا احفر قبريهما بساعديَ هذين، وألا اكفنهما بيديَ هاتين، وألا أهبط معهما الى القبر، وألا أرتل على روحيهما صلاتي الخاصة، والا أختلس فترة انصراف المعزين والمشيعين لأعود خفية، أناجيهما وأهمس لهما وأسمع هسهساتهما ورجع صوتهما، وآخذ الحكمة منهما في نهاية تلك الحياة العسيرة، وأتجرع كأس الصبر والاقرار بالهزيمة دون حضور شهودها، وتحت ستار العتمة التي تلف تلك المقبرة البعيدة، في تلك القرية النائية.

ماتا اذن، دون ان يتسنى لي ان اذرف جدول عيوني، ونهر جسدي، و ماء روحي فوق تراب اغلى واجمل جسدين وأزكى رائحتين عبَّ منهما قلبي وصدري وذاكرتي مذ هبطت الى هذه الدنيا. ولولا هذا الذي يسمونه وهم البقاء، ورعاية كائنات الخرافة، ولولا هذا الذي يزيح خيالك عن حتفك، ولولا بعض عزاء ورضا حزته وافيا كاملا منهما، لما تمكنت من النهوض من وهدة الفجيعة، ولا تحركت بتلات الأمل في صدري، ولا أعدت تماسك حقيقتي المتلاشية، خلف رحيلهما الذي لا رجعة منه !

وأقر لنفسي اولا، ولمن يأبه للأمر تاليا، أنني بت يتيما في الاربعين، اكتشف للتو أن حليب الام ما زال على شفتيه، وأنه لم يتجاوز الرابعة من عمره بعد، وأن تلك الشامة التي على يد أمه اليمنى، وتلك العروق التي في يديها، وذلك الخاتم المصفر حتى العظم، أبهى من كل تضاريس الكون وجغرافيا الوطن، وان ذلك الحزام الازرق (الكشمير) الذي ظل يلف خصرها، وتلك «العراقية» التي لم تفارق رأسها ابدا، وتحمل فوقها بعض القطع الذهبية المعدودة، (الدوبليات)، والتي تتدلى منها المحنكة الذهبية التي تطوق رقبتها، وهي كل ثروتها التي ظلت تتناقص باستمرار، تحت تلك «الغدفة» البيضاء المطرزة، وتلك القبة والعروق المزركشة بخيوط طبب المونس الملونة، فوق صدر ذلك الثوب الفلسطيني الأسود المطرز، والذي ظل يلف جسدها حتى آخر أيام حياتها،أجمل عندي من أرقى أزياء المصممين العالميين، وأحدث الموضات العصرية الجميلة !!

ولا أستطيع الحديث عنها، دون ان أقر أن خسارتي بوالدي لا تعدلها خسارة، وغيابه عني كسر عمري كسرا، وجعلني مستسلما تائها مشردا، لا يربطني بالأرض ولد أو مكسب، ولا يشدني للغد كتاب أو نشيد أو جلجلة، فقد انهدم داخلي، مرتقى عال، وتناثر مني وطن كامل، لم أشعر باحتلاله وفجيعته وضياعه، الا بوفاته ثم وفاتها، كأنهما نجمان تتابعا وهويا من قبة السماء، وسقطا نثرا متكسرة في حجري، ولعمري أنني لم أعد ذلك الفتى المشاكس ولا ذاك الولد الجريء، وأن تمسكي بالطموحات والاحلام، لم يعد كما كان، حيث ما زلت أشعر أن رجلي اللتين أمشي عليهما شلتا مرة واحدة، وأن مشوار المليون خطوة، الذي كنت اؤمن بحكمته الصينية القديمة، لم يعد يستحق القطع او السير او حتى المحاولة.

وبعد، فإنني لا أتلذذ بعقدة قتل الأب علي طريقة بعض الأدباء الأوديبيين من العرب ومن غيرهم، بل أنا مريض بفقده وخسارته ويداهمني شعور بضرورة إنشاء مدرسة في التحليل النفسي تسمى عقدة إحياء الأب، وليس قتله.

أما والدتي فلم اكن متعلقا بها تعلقا مرضيا لكنها كانت عالما مختلفا ومغايرا، عالما مليئا بالحنان والطيبة لكل الناس وليس لأبنائها فقط، كانت تفيض سخاء وبشاشة بغير تكلف وتصنع،كيف يمكن لي ان أكتب عنها؟ بعد خسارتها هذه الخسارة المفاجئة والصادمة؟؟ كيف أعيد ترتيب كلماتي وذاكرتي واقبالي ومنطلقي لأكتب عنه وعنها ؟ أجد الكتابة اليوم ضرورة نفسية بالنسبة لي، كما انها وفاء لذكرى عزيزين، لم يمنعهما الفقر والاحتلال والقهر والمرض والبعد من مواصلة الدعاء واستمرار تدفق العسل والرعاية والحنو، مع التشديد الذي كان يبديه الأب الراحل،ولكن عمن وبمن أبدأ منهما ؟

لقد اختلط الامر علي، فهل أقيم مبكاة لوالدي الذي ظل متعلقا بي الى آخر نفس؟ أم أستعيد صورة أمي التي ظلت تحثني على الصبر والصمود وهي تتعجب من كوني بحاجة الى أب، وأنني لست صغيرا لمثل هذه الامور؟

«انتبه لاولادك، ابوك شبع من عمره، ولم يقصر معه احد، ان موته افضل له، لانه مرض في الايام الاخيرة انت لم تره، كل من رآه طلب له الموت لراحته».

قلت لها وكل ذلك على الهاتف: لقد رأيت حلما غريبا، رأيت أن طاحونتي اليمنى وكأنها بقايا طاحونة قد سقطت في يدي، ورأيت طاحونة مثلها، تقابلها في الفك الأعلى قد هوت أيضا في كفي، أعرف ان سقوط الطاحونة في الحلم موت شخص عزيز واذا كانت الأولى تعني أبي، ولكن من تكون الطاحونة الثانية؟ فردت قائلة: لا يموت المرء الا في ساعته، دعك من الاحلام، انتبه لنفسك ولأولادك، نحن كبرنا بما فيه الكفاية، كيف حال الصغيرة راما- الوحيدة التي لم ترها أمي من بين أولادي الخمسة - قبلَها عني، لقد رأيت صورتها على شريط الفيديو، انها تشبهك، نفس الشعر الناعم ونفس تدويرة الوجه، قلت لها: تعالي اذن لزيارتنا ورؤيتها: قالت لن أغادر الدار الا بعد اربعة اشهر وعشرة ايام قلت : ولمَ كل هذا الوقت ؟ قالت: أيام العدة، حسب الشرع يا ابني، قلت لها الضرورات تبيح المحظورات، ما هذا الكلام هل سأزوجك هنا ؟ تعالي اريد ان أشم رائحة أبي فيك أريد ان ألثم يديك ووجهك، لقد حرمت من رؤية أبي وأريد ان أراك أنت، كما ان الاولاد بحاجة لك، قالت: تماسك وكف عن الولولة والبكاء، امام أولادك على الأقل، وسأزورك واجلس عندك سنة كاملة، اذا كان لي نصيب!

لكن النصيب كان يذهب باتجاه آخر تماما ؛ صبيحة الاحد يوم ١٨ايار، وبعد ان أوصلت ابنتيَ الصغيرتين الى المدرسة، أرسل لي أخي الأصغر يعقوب أو يوسف والذي يسكن في الخليل رسالة بالموبايل يقول فيها: الحاجة تعبانة ولا أدري ما هي القصة، رددت عليه : كن رجلا وقل لي الحقيقة. ردَّ بعد دقيقة واحدة وعبر المسج: الحاجة بتنازع، حاولت الاتصال به، أو باهلي في البلد، كل الخطوط مشغولة،وبعد لحظة جاء صوته عبر الهاتف الارضي: موسى.. موسى.. الحاجة ما..، رحمها الله، ماتت... اغلق الهاتف وهو يبكي!

داهمني الضحك فجأة، تخيلت ان هناك مكيدة كونية تدبر ضدي، لماذا يموتان معا ؟ لماذا يتركاني غريبا بعيدا عنهما، استعدت طفولتي مرة واحدة، الصور تتزاحم تتراكض، بدأت أرطن بالعبرية وبالانجليزية، أخبرت ابن خالي عن عمته وانا أضحك وبلغة انجليزية، وكنت أتلفظ بألفاظ لا تقال، وحينما نهضت زوجتي من النوم أغمي عليها عندما قلت لها بألفاظ نابية أن أمي ماتت، لم انتبه لشيء من حولي كنت في حالة غير طبيعية، لكنني شعرت بنوع من الشماتة، لم يبكوا على أبي كما فعلت، لعلهم و ربما انزعجوا من مرضه وعصبيته وحدة طبعه، وبعد رحيله مكروا، أقول لعلهم ولا أريد ان أظلمهم، لكنني تخيلتهم يقولون لانفسهم: «سنستأثر بأمنا وحدها الان، فهي لنا وحدنا»، ولكنه كان اذكى منكم جميعا. قلت ذلك لشقيقتي الكبرى على الهاتف وكانت مصدومة بوفاة الوالدة، فردت: الله لا يجبره أبوك حتى أمي أخذها منا، ضحكت شامتاً وقلت: يا نعمة لا تنسي أنها زوجته قبل أن تكون أمك وأمي، وأضفت: يبدو أن الختيار ذكي حيا وميتا أتوقع أنه رفض الاجابة على أسئلة منكر ونكير، واشترط ان يلبيا طلبه ويحضرا زوجته قبل أن ينبس ببنت شفة،فلم يستغن عنها لحظة طيلة عمره، ويبدو انه كان مفاوضا اكثر دهاء من أبي عمار وأبي مازن فلبى الملائكة طلبه!

لحقت الحاجة مليحة بزوجها الحاج محمد، لقد عرفت هذا الثنائي الذي يبدأ اسمه بضم الفم للنطق بحرف القبلة، ويتكئ على فضائحية الحاء وفحيحها، منذ تفتحت عيني على الدنيا، كانا على الدوام النار والماء: مسبات أبي المتلاحقة، شتائمه، وابتساماتها الصافية العذبة. اكثر من مرة اطلب منها ان تقف موقفا «رجوليا» تجاهه، فكانت تضحك وهي تقول: انتم مالكم ومالنا! ثم تشير إلى أنها لا تستطيع ان تقف ذلك الموقف لأنها ليست رجلا على الأقل، نضحك، تقول: «يمه احنا جيلنا غير جيلكم طاعة الزوج لدينا عبادة، والرسول طلب ان

تطيع المراة زوجها مهما طلب». كانت تتذمر أحيانا، لكنها مجرد فشة خلق لا يعقبها أي موقف او تصرف، وكما عاشت ظلا لأبي ماتت ايضا في اثر رحيله شبحا باهتا.

كيف ماتت؟ قيل لي فيما بعد: انها قامت بتنظيف «الصيرة» الحوش ورشها بالماء. جهزت اسماعيل اخي الاصغر وابنته لانهما كانا ذاهبين الى رام الله لاجراء الفحص الطبي لنجوى الصغيرة، لديها ثقب خَلقي في جدار القلب، وقد قام فريق طبي نيوزيلندي متطوع لمعالجة الاطفال الفلسطينيين، بإجراء عملية ناجحة لها فيما بعد.

كان الاغلاق الامني المكثف الذي تفرضه اسرائيل يشل الحركة، لكنهما سيسلكان طرقا متعرجة وصولا إلى رام الله،ولهذا نهضا مبكرا مع الأذان، هيأتْ لاسماعيل الافطار والشاي، ثم ذهبا وهي تدعو لهما بالنجاة والوصول بالسلامة. زبلّت الطابون، نظفت ما استطاعت من البيت، لعلها استذكرت مكان أبي، فراشه، ملابسه، سريره، عكازه، صوت سعاله. ودّعت اختي حمدة المعلمة في مدرسة البلدة أيضا، عجنت العجين، ثم ذهبت الى المغسلة لكي تغسل يديها، لكنها سقطت على الارض.

ابن اختها يونس وهو معلم في مدرسة البلد الثانوية، وقبل ذهابه الى الدوام صباحا يمر ليسأل عنها. كانت في حالة جيدة الليلة الماضية، لكنه كان دائما يحذرها باستمرار: ستموتين في الطابون يا خالتي، هل تريدين ان تفضحينا، كي يقول الناس خالتك ماتت في الطابون، ولما انعطف ليسأل عنها، كانت قد سقطت على الارض، لحق بها لكنها ماتت بين يديه وقبل وصول الطبيب...

هل جاء موتها هامشياً كدورها ايضا في الحياة؟ وهل تأتي كتابتي عنها أثراً لرحيل الوالد قبلها؟ او تكون كتابة غير خالصة لها، بسبب ارهاصات الكتابة عن الراحل الاول؟ ربما، وهو ما تنبغي الاشارة للاحتراس منه.

كانت لأبي الكلمة الفصل والرأي المسموع، وكانت المسكينة ترتبك حين يتحدث ولا تقاطعه او تعارضه، وان ارادت امراً مخالفا لأمره فضلت قبول رأيه على اغضابه، ولهذا لم يكن لها ذلك الدور الذي اراه لبعض الامهات صاحبات القرار،حيث يتصرفن كما يشأن ويتدخلن ويأمرن ويقررن وما على الآباء الا التنفيذ. كانت أمي غير ذلك: راضية هانئة تتقبل الامور بصدر رحب ولا تتخذ مواقف حادة، ولهذا عاشت ظلا لأبي في حياتها، وجاء موتها ايضا كأنه تكريس لهذا الدور.

لكن ابي لم يكن الشخصية الوحيدة التي كانت تهيمن عليها. خالتي الكبرى فاطمة، والتي ماتت قبل سنوات قليلة، كانت تنازعه هذا النفوذ وكانت شخصيتها مختلفة تماما عن أمي، قوية صاحبة حضور وقرار، هدم بيتها ثلاث مرتين على يد الجيش الاسرائيلي، (أول مرة عام ١٩٦٦عندما قام الجيش الاسرائيلي باجتياح بلدتنا وهدم بيوتنا)، واختفى ابنها يوسف في حرب الـ٦٧ ولم يظهر حتى اليوم، وسجن زوجها، بتهمة «إيواء مخربين واسلحة»، وتشكيل اول خلية لحركة فتح في جبل الخليل، وهدم بيتهم، لكنها ظلت صلبة قوية رغم كل ما اصابها. وربما سلمت لها امي في فترة من الفترات مقاليدها وقراراتها فهي التي قالت لها: «اسمعي يا مليحة لن نأخذ نصيبنا من ارض اخوتنا، انا حصتي محرمة علي». وهكذا رفضت امي، رغم كل نصائح الاهل والجيران، أخذ حصتها من ميراث ابيها، والتي تزيد على ستين دونماً في اراضي السيميا، القريبة من طريق الخليل بئر السبع، والتي تعتبر من أفضل أراضي البلدة للبناء، وهي تعوم على بئر ماء عملاق، سرقته اسرائيل بعد حرب الـ٦٧ وتغذي به مستوطناتها الجديدة، قبل ان يصل الى القدس الغربية نفسها.

كانت خالتي تكبر أمي بأكثر من عشرسنوات، وكانت أمي لا تعتبرها اختاً فقط، بل أمّاً أيضا، وقالت لي مرة ليس لنا صديقة الا الحاجة فاطمة، ومن محبتها لتلك الخالة انغرس حب الأخيرة في قلوبنا وتأثرت شخصيا لوفاتها كثيرا، وصدقت المثل القائل: الخالة أمّ، وتذكرت معاناتها في البحث عن يوسف ابنها الغائب الذي لم تره حتى توفيت عام ١٩٩٧، ولم تقتنع بكل ما قيل لها عن وفاة يوسف، احترق في شاحنته العسكرية في غور اريحا، وظلت تنتظر اوبته حتى آخر ايام حياتها.

رضيت امي بدورها الهامشي بعد أبي وخالتي، وظلت طائعة مستسلمة لهما يتنازعانها كيفما يشاءان، لكن العلاقة بين أبي وخالتي أيضا رغم جدية الاثنين،كانت متينة مليئة بالتقدير والاحترام، الا أن خالتي كانت توجه لأبي بعض النقد فيتقبله بصدر رحب وان لم يتبعه، وفي نفس الوقت توجه لاختها نقدا «صارما» مماثلاً، لكنه مليء بالحب، ولم تكن أمي تغضب او تتبرم بل تكون سعيدة هانئة لا يعكر صفوها أمر مهما كان !

لم تكن أمي تحت مظلة ابي وخالتي فقط، بل شاركتهما عمتي الثانية آمنة ذلك الدور، حيث ظلت تعيش مع أبي الذي لم يفرط بها، وشاركتنا السكن، ومنذ تزوجت والدتي عام ١٩٥٠ وحتى أكملت أنا الثانوية، أي ما يزيد على تسعة وعشرين عاما ظلت عمتي آمنة واحدة من أسرتنا، حيث كانت ترفض الزواج ممن يتقدمون لخطبتها، ويسكت ابي لا يريد اغضابها على عكس معاملته لوالدتي، وكانت أمي لا تعترض على وجودها او تدخلها في كل صغيرة وكبيرة، ولا تغضب من احترام ابي الشديد لها وسماعه لكلامها،او تربيتها لنا وحرصها الكبير علينا، حيث كانت بمثابة أمنا الثانية، وكانت اكثر حرصاً علينا حتى من والدتي نفسها في بعض الاحيان، وحين تزوجت عمتي لم تشعر أمي بأي نوع من الاستقلال او الفرح، بل حزنت لذهابها، وظلت غير راضية عن زواجها، وبقيت حتى وفاتها تطلب من آمنة العودة للسكن معهم، لانها لم ترزق من زواجها ببنت او ولد حيث تزوجت كبيرة، وتزوج عليها زوجها المتزوج قبلها، والذي يحمل الهوية الاسرائيلية ويحتال على القانون الاسرائيلي الذي يمنع تعدد الزوجات. وقد فضلت عمتي بعد رحيل اخيها وامي سماع النصيحة ولو متأخرة، وعادت الآن تقيم مع اختي الصغرى.

كنا قد كبرنا، عندما تزوجت عمتي، انا انهيت الثانوية العامة، وكنت

ى وشك السفر الى عمّان للدراسة، واخي الاكبر حسين بدأ يعمل في صنع ديمونا للكتان وظل به حتى تم فصله في انتفاضة الاقصى ؤخراً. كان أبي قد خطب لحسين، على طريقة البدل ايضا، بأختي وسطى نجوى وكانا مقبلين على الزواج، اما أختي الكبرى فكانت قد زوجت منذ زمن بعيد، من ابن عمها الذي بنينا جواره في سبعينات، لنظل قريبين من أختنا الكبرى ومن كرمنا الكبير، الممتلئ بالعنب والتين. وحتى المعاصر التي بناها جدي الذي كان يعشق الزراعة، في منطقة الصفيّ. كان زوج اختي وابن عمي الوحيد يكره والدتي ووالدي ويشعر بالغيظ والحقد تجاهنا دون سبب واضح. وظل على حاله حتى تدهورت أموره الصحية واضطربت تماما حتى بات مريضاً نفسياً، أدخلوه عنوة الى مستشفى بيت لحم، ثم ترك أولاده وبناته وهرب عنهم منذ اكثر من اربعة عشر عاما الى الاردن. وساهمت والدتي بدور كبير في رعاية ابنائه وتربيتهم واطعامهم، وقد حفظ الاولاد لها ذلك المعروف وكانت اقرب لهم منا جميعا، بل ان ابن اختي الاكبر أحمد غاب عن الوعي عند وفاتها. وعندما لمته على ذلك الموقف أمام امه واخواته وخالتيه قال لي على الهاتف: «ألا يحق لي ان أجن على جدتي؟ أنت خسرت امك، أما انا يا خال فقد خسرت أبي وأمي وجدتي وجدي وكل العالم بوفاتها»!

كان سيدي سلامة، الذي لا اعرفه ولم ادركه، صاحب اراض شاسعة منذ ايام الاتراك، حيث كان الاقدر على دفع ضرائب الاراضي العثمانية من بين اهالي البلدة، فاصبحت له مئات الدونمات، وكان كريماً ذائع الصيت في تلك المنطقة،صاحب ايادي بيضاء، لكنه كان مزواجاً يحب النساء، تزوج خمس نساء على الأقل، وانجب منهن خمسة اولاد وثماني بنات، كانت امي اصغرهم جميعا، حيث انها ولدت في بداية الثلاثينات من القرن الماضي، ليس هناك من تاريخ محدد لولادتها، وقد قمنا باستخراج تقدير سنّ لها عندما اصدرت جواز سفر للمرة الاولى، وقدرت ولادتها عام ١٩٣٠.

كان قد تمّ الاتفاق، في اواخر الاربعينات وبحضور سيدي سلامة، على تزويجها الى رجل آخر من عائلة الحوامدة ايضاً. تمت الخطبة رسمياً ولم يكن للخطيبة في ذلك الوقت أي رأي في تزويجها على الاطلاق. وكانت أمي على وشك الزواج، الا أن سيدي أعاد النظر في تلك المصاهرة او الصفقة، وشعر بأنه مظلوم لأن ابنته اجمل من بديلتها، فطلب ثلاثين جنيهاً فلسطينيا زيادة، فرفض الاخرون الأمر، لأنه لم يطرح ذلك وقت الخطوبة، وانقطعت المصاهرة. بعد ذلك، توفي سيدي وحلت نكبة الـ ٤٨، واختلف ابي مع احد اعمامه على خطبة ابنته، وتحركت الرياح في اتجاه اخر، حين اقترح جدي على ابي ان يخطب له أمي. وتمّ الامر فعلاً، واتفقا مع اخوالي على التصاهر، وهو ما يعرف بزواج البدل في فلسطين، والذي يردد اغلب الناس في بلدنا ان الرسول نهى عنه، لكنهم يفعلونه حتى الآن بكل أريحية. وقد كتب عقد زواج امي في الخليل، على يد شيخ من آل الجعبري، وكان مهرها ٢٥ جنيهاً فلسطينياً، وربما حصل اخوتها على زيادة معينة، او ان الزيادة أضيفت للمهر، لست متأكدا من ذلك. لكنني متأكد أن أمي لم تقبض من تلك الزيادة او المهر فلساً واحداً، وقد أقيم عرسها بعد سقوط بئر السبع وضياع ثلثي أراضي بلدتنا الجنوبية أيضا، مع ذلك الاحتلال. وزفت امي في هودج محترم، وعلى ظهر جمل عملاق، وكان هادئا تعوّد على حمل العرايس والأولاد المطهرين، حيث كان اهالي بلدتنا ما زالوا يستخدمون الجمال والحمير، بشكل كبير في تلك الايام. فقد كانت قريتنا قرية زراعية يغلب عليها الطابع الرعوي اكثر، لقربها من مناطق البدو، ولاهتمام اهلها بتربية الاغنام والمواشي عموماً، قبل أن تكتشف فيها المحاجر، وقبل ان يتحول أغلب شبانها فيما بعد للعمل في إسرائيل.

أمي كانت تجيد كل اعمال الزراعة والفلاحة وتتقن تربية الأغنام، واطعامها وحلبها وتصنيع مشتقات الحليب مثل السمن البلدي والرايب والجميد والجبنة والقشدة، وصناعة الشكوة التي تستخدم للخض أو السعِن الذي يصنع من جلد الجدي او الخروف ويستخدم لنقل الماء. ومن مشتقات صوف الاغنام الذي كان يجز في ايام الصيف القائظ، كانت ايضا تجيد استخدامه وتصنيعه، حيث كانت تبدع في عملية الغزل والبرم ونسج البسط والكنوف والمصليات والمزاود. وكانت تتقن هذه المهنة من ألفها الى يائها، وبينما اختار ابي مهنة التجارة منذ نهاية الاربعينات ظلت هي متمسكة بتربية الاغنام والحصاد والزراعة والفلاحة، وطحن الحبوب وتخزينها، وقطاف الزيتون وتشميس البندورة، وصناعة العنبية والدبس والزبيب والقطين، وتصنيع دخان الهيشة الثقيل الذي كانت تزرعه وتنشفه وتصنعه وتخزنه للوالد. كما كانت تتقن الخياطة والتفصيل والتطريز، ولم أر امرأة تفوقها في أي عمل من تلك الأعمال، بل كانت أوّل من اشترت ماكنة خياطة سنجر في الحارة، وكانت لا تتوانى عن تقديم الخدمة لكل من يطلبها من الاقارب والجيران.

إذاً، وبالرغم من دورها الهامشي كما قلت، لكنها استطاعت ان تخلق لها فسحة واسعة ومكانة مؤثرة فاعلة، ليس في بيتنا فقط بل بين الاهل والاقارب والبلدة كلها. وفي نفس الوقت نأت بنفسها عن المشاحنات او المشادات، حيث كانت تتمتع بقدرة كبيرة على حب الآخرين، وتحملهم ومساعدتهم وتقديم كل ما تستطيع لهم، وكانت محبوبة الى ابعد الحدود، اجتماعية لا يخلو بيتنا من زائرات او جارات، ولم تكن لحوحة او طماعة او بخيلة او ثرثارة لكنها كانت مرحة لطيفة، صحيح انها لم تكن منظمة، لكنها كانت تقوم بعملها وتترك الأمور للتساهيل وتتقبل كل أمر، مؤمنة بالقدر والنصيب، راضية بكل شيء وان اعترضت، يكون اعتراضها مجردا من أي ألم او موقف، مجرد كلمة قد تسر بها لمن تثق به ليس الا، وكان حبها للاخرين من ابناء البلدة الذين تجد في كل واحد منهم، مهما بعد، صلة نسب او قرابة، فالعائلة الفلانية اخوالها وهذه اعمامها وأولئك من اعمام امها او اخوال ابيها، كانت تبحث دائما عما يربط ويوحد ويقرب، وتنفر من المشاجرات والاذى والكره والحقد، وظني انها ماتت

ولم يكن في صدرها كره لأحد أو حقد على مخلوق، حتى اليهود، رغم ما كان يجري من تصرفات للجنود الاسرائيليين، ورغم انهم هدموا بلدتنا مرتين قبل حرب حزيران، وتناول احد المختبئين معنا في متبن تحت الارض، غدفتها البيضاء يوم دخول القوات الاسرائيلية، وتم تعليقها كراية بيضاء، على سطح العقد الكبير الذي ولدنا فيه. لم تكن تحقد عليهم، او تشتمهم باوصاف مقذعة فاحشة، لكنها لم تكن تحبهم، وتخاف من وجودهم، وكانت تعتبر دخولهم الى فلسطين قضاء ربانيا، لن يخرجوا منها الى بارادة الله وبهمة ابنائها، (ما يحرث الارض الا عجولها) كما تقول. ذات مرة كانت تخرج من الطابون، وهي تحمل على رأسها صينية القش، مليئة بالخبز الساخن، ولم تنتبه الى وجود الدورية الاسرائيلية على الشارع، حيث قفز منها احد الجنود المسلحين،عندما شاهد الخبز، وتخطى الحائط، ونزل نحوها. وعندما فوجئت به أمي راكضا تجاهها، خافت ووقعت على الارض وتناثرت الارغفة، ومد الجندي الذي ادرك غلطته، بعض الشواكل (الليرات الاسرائيلية)، وهو يعتذر ببعض الكلمات العربية الثقيلة، طالبا أن تبيعه رغيف خبز. وبعد أن نهضت من سقطتها، لملمت الارغفة واعطته رغيفا ورفضت ان تأخذ ثمنه وهي تقول: نحن لا نبيع خبزنا، لكنك تبدو جائعا، خذ هذا الرغيف ومع السلامة. وعندما عاتبناها على عملها هذا، اذ كيف تعطي الجندي الذي يطلق النار علينا ويحتل بلادنا من خبزنا، وقد أخافها بتصرفه الوقح فقالت: بلكي الولد جوعان، اشفقت عليه، وربما كان ذلك في نفسه، فحرام أحرمه من الأكل، المعاملة مع الله يمه مش معه، ربنا اوصانا أن نطعم الاسير. ضحكنا وقال أحدنا: لكننا نحن الأسرى يا امي،وليسوا هم، فلم تصغ لرأينا، وهي تقول: ربنا اعلم، وألله يبعدهم عنا،وتمتمت: لعل أمه تنتظر رجوعه !

وفي احدى المرات جاء يهودي عراقي اسمه متقي الى دار خالتي، وتعرفت عليه وكان يأتي ويصطحب معه اولاده وزوجته، لزيارة زوج خالتي الذي يمارس الطب العربي، ونشأت علاقة غريبة من نوعها بينه وبين خالتي وامي، حيث كان يحبهن ويسأل عنهن ويقدمن له ما يستطعن، وكان بالمقابل يسمع كلامهن وياخذ معه بعض الاولاد للعمل، في القرى الزراعية التي تسمى بالعبرية «المشاف» داخل الـ ٤٨، والتي اقيمت في منطقة عراق المنشية، بناء على طلبهن. وحين سمعن انه سجن لأسباب مالية على ما يبدو غضبتا على سجانيه، وكانتا تسبان على من تسبب في ايذائه وسجنه وتدعوان ان يفرج الله كربته. وحين خرج من السجن جاء الى البلدة فورا للسلام عليهما، ففرحتا لتلك المفاجأة، وقامتا بتقبيله أمام الجميع، ودعت له خالتي قائلة: الله ينصرك على من يعاديك. وحين عاتب البعض خالتي وامي على ذلك قالت خالتي: هذا ابن حلال،لم يؤذنا ولم يطلق علينا النار، ويمكن يكون فيه خير احسن من اولاد فلانة، واضافت امي: انه مسكين طيب، واولاده ما زالوا صغارا بحاجة له، قلت وكيف تدعوان له بالنصر على من يعاديه، ألسنا نحن من نعاديه، كما انه نصاب وحرامي، يحتال على العالم. فقالت خالتي: لا تصدق، اولاد حرام اشتكوا عليه وانسجن ظلماً. قال احدنا: إنه يهودي فردت أمي: والله يمه انه يهودي صحيح لكنه لم يضرنا ويحبنا.

سامحك الله يا امي، ألا تذكري ان ابنه الاصغر، قال لي ذات مرة، أنه يريد ان يصبح طياراً ليقصف العرب، وحين قلت له وانا ايضا سأتعلم الطيران وأحاربك في الجو، سأل اباه ولماذا يحاربني موسى؟ فقال له ابوه: لا تنس انه فلسطيني، فصعق الولد وصار ينظر لي بهلع وهو يرتجف من الخوف حين اكتشف أنني فلسطيني ولم يكن يعرف ان كل العرب في فلسطين فلسطينيون، وطلب من أبيه، سرعة الذهاب فوراً. فردّت أمي بلا مبالاة: ابنه جاهل، لكن أبوه عربي من العراق، الله يهدي بالنا جميعا.

لم تكن تحب الثرثرة، او يستهويها الجلوس لطق الحنك على عباد الله فقط،وتجد لكل الناس أعذارا، وهي تردد:(اللي ما بعذر الناس مش منهم)، ولم تكن تقعد بدون عمل، الا اذا كانت مريضة فعلا أو تعاني من الصداع، الذي كان يلازمها أغلب الاحيان، كنت أراها دائما تعمل بلا توقف، يداها لا ترتاحان بجانبها، وكأنهما في حالة تأهب دائمة. فكانت إما تشعل بابور الكاز، او تحضر للطبيخ، أو تعجن او تخبز او تنقي الحبوب او تغزل او تنظف الصوف او تقوم بصباغته او نسج النول او تذهب للحصاد اوالدراسة او تنقية الحبوب أو صناعة اللبن الجميد او حلب الاغنام وصناعة الزبدة أوالسمن البلدي، وكانت ايام الربيع تخرج الى الخلاء كي تحش للغنم او تلم الحطب او الجلة للطابون، او تلقط الفريكة او السعيسعه، وتاخذنا معها وتقترح علينا ان نطارد الشنار، ونبحث عن بيضه، وحين نعود محملين بخيرات الارض تقلي لنا بيض الشنار في زبدة الغنم الطازجة.

كانت لا تتبرم او تعتب او تعاتب او تلوم احدا، تبادر للعمل من نفسها، تذهب للحصاد بمفردها، وكانت تقترح علي أو على أحد إخوتي أن يساعدها في بذار الارض او حرثها، وقد كنت استجيب لطلباتها أحيانا، واذهب معها لبعض الاعمال، وقد علمتني كيف اكون بذارا وامسك بالمحراث واحرث، وعلمتني كيف امسك المنجل والقالوش وكيف اصبح حصادا واحصد وعلمتني ان الغناء يشد همة الحصاد؛ (يا منجلي يا منجلاه، راح للصايغ جلاه، يا منجلي يا ابو سيفين، ما عندي للتاجر دين، يا قالوش ويا قالوش، يللي بالزرع بتحوش، يا قالوش يا بو تم، يلي بالقمح بتلم......الخ)، او ألف وراء البقر او الحمير خلال درس الحبوب وقبل شيوع الدراسات الزراعية. كنت استجيب لطلباتها، وربما كنت الاكثر استجابة، لكنني سرعان ما كنت أمل من تلك الاعمال، وأتخلى عنها، فتسخر مني وهي تقول: الحصاد فلّس، لكنها لا تشكو ولا تتذمر ولا تعتب،ولا تنقل لأبي تقصيري، بل تحاول اطراء ما عملته أمام أبي واخوتي.

رأيتها في موقفين عصيبين في حياتي. الاول عندما احترق طابونها، واخذت تصيح طالبة المساعدة، كنت صغيرا ولم تتوقع ان أسعفها لاطفاء النار، ولكن لم يأبه لها أحد، الكل كان يقول لها

اتركي الطابون يا أم حسين، بدأ الناس يشترون الخبز من الفرن او الدكاكين. كنت الوحيد الذي لبى طلبها وبت احضر لها الماء بالجرادل، وهي ترش على النار حتى خمدت، وحفظت لي ذلك المعروف وظلت تقول: موسى الوحيد الذي أنقذ طابوني من النار، وهو الوحيد الذي كان يساعدني للمّ الحشيش والجلة لتزبيل الطابون، وهو الوحيد الذي يساعدني، ويرد علي !

اما الموقف الثاني فقد كان صبيحة احد ايام المدرسة. أيقظتني من النوم متأخرا كعادتي، لكنني رأيت وجهها اصفر مثل ورقة تين يابسة، ورأيت الغضب باديا عليها ؛ مابك يا أمي؟ قالت: قم انظر الى النمل ماذا فعل بالنول. وحين اتيت للنول الذي كنت اساعدها على تركيبه، وبسط الارض لتوضيبه، ووضع حجارته وعمدانه ومد خيطانه، وجدت ان النمل قد حز النول حزا، وكأن سكينا قد قطعته قطعاً، سألتها: وماذا ستفعلين؟ قالت: اذهب لمدرستك، سأتدبر امري، قلت: سأبقى لأساعدك، قالت: أنا ادبر حالي، أسرع لقد تأخرت عن دروسك، الله يرضي عليك،ولا يرد النوال، واللي بنولوهن.

بقيت طيلة اليوم، أفكر بها، واتمنى دعس النمل الذي جز نولها جزا، وأتمنى لو بقيت معها أساعدها، كي أفتك بالنمل واحرقه حرقاً، وكنت مشغولا طيلة النهار، كيف ستتدبر امرها، لقد ضاع نولها وتعبها مسكينة. وعندما انتهت الحصص، عدت راكضا من المدرسة رغم بعدها عن بيتنا، وما أن وصلت الدار، حتى سمعت صوت طقطقة قرون النسيج الحديدية على خشبة النول. نظرت فكانت امي والسرور يطفح من وجهها، وبجانبها نساجتان ماهرتان، يواصلن ثلاثتهن النسيج بهمة عالية وسريعة،وكأن شيئا لم يحدث. قلت: ماذا فعلت يا أمي ؟ كيف رتقت النول، قالت: دبرت حالي، غداك جاهز روح يمه حط لك أكل واتغدى، ووقفت مشدوها، قلت: ليس قبل ان أعرف كيف صنعت بهذا النول، أشارت وراءها أنظر،ورأيت انها قطبت بالإبرة كل الخيوط التي انقطعت، واعادت لحمتها وصارت القطب كأنها أثر غابر. وظلت تلك الندبة في البساط تذكرني بمنظرها المحزن تلك الصبيحة وبحكاية النمل.

كانت طويلة جميلة، لطيفة، ودودة، اجتماعية، معطاءة، يحبها كل من عرفها ويرتاح لمجالستها والحديث معها. لم نسمع عنها يوما انها تشاجرت مع جارة او كنة او امرأة، أو وقفت ترد على أحد الناس، حتى الذين كانوا يحاولون استفزازها، كانت تتجنبهم ولا تفكر بهم، كانت متسامحة الى درجة غريبة، متصالحة مع نفسها، واثقة ان كل الناس طيبون ويستحقون المساعدة والاحترام.

كنت مثل غيري من الصغار، أحب سماع الحكايات قبل النوم. لم يكن هناك تلفزيونات وكنا نستخدم لمبة الكاز، وكانت عمتي تقص علينا نفس القصص المعروفة، فطلبت من امي ان تحكي لي قصصاً غير مألوفة فكانت تروي لي حكايات الثوار وكيف كانوا يتخفون ويقاومون الانجليز، وتجترح حكايات متواصلة عنهم. وكنت كلما اطلب منها المزيد، تعيد نفس القصص وتبدع في رويها مجدداً.

وكانت تروي لي حكايات كأنها من نسجها وتأليفها، وتحاول في كل مرة ان تضيف لها بعض الكلمات الجديدة او مقطعاً جديداً، او ابياتاً من الشعر الشعبي، وتنظم احيانا بعض الابيات الفولكلورية، او الحكم او الأمثال الملائمة. وقد ساهم ذلك في حبي لتلك الحكايات وللشعر وللغناء، وللموسيقى في اللغة، وخاصة الإيقاع، او الطباق والجناس، وكنت اسألها عن نوع الاغاني الشعبية في الأعراس والحصاد او البناء والعمل، وكانت مليئة حاضرة الذهن، وكنت اشعر احياناً انها كانت تسرد اشياء تعرفها او نقلتها نقلاً، ومرّات تضطر للتأليف، كي ترد على اسئلتي. وكنت كثيراً ما أحضر دفتراً، وابدأ اكتب ما ترويه من اغان ومواويل وبدائع. لكنها كانت تغير بعض الكلمات حين اطلب منها اعادتها للكتابة، وهنا علمتني ان بالامكان اللعب بالالفاظ والكلمات حسب الرغبة واللحظة.

وحين بدأت اعشق سماع الغناء الشعبي، مثل الدحية والبديع وأغاني الدلعونا والمواويل، وصرت أحاول تأليف بعضها او على غرارها، كنت أجلس ساعات طويلة، وانا اغني على سجيتي مما حفظت او سمعت منها، أو من تأليفي او تلفيقي على الأصح، لم تكن تتضايق او تغضب، وكانت تسمح بكل تلك الضجة، وتضيف من عندها او تصحح بعض الاشياء، وترجوني فقط ان اخفض صوتي قليلاً، لا خشية ازعاج، بل خشية ان اتعب أو يبحّ صوتي، كما حدث لما كنت الصبي الذي رفعه المتظاهرون، وكان يردد تلك الشعارات الجنائزية والوطنية، حين توفي الرئيس المصري جمال عبدالناصر الذي كانت تحبه جدا وتترحم عليه، وتشير له بلقبه، الله يرحمك يا «ابو خالد».

هل أقول أنها حبّبت لي الأدب والكتابة و علمتني الشعر؟ أعتقد انها غرست فيّ البذرة الأولى للشعر وللحكاية والكتابة، لكنها ببساطة علمتني ان الحكي الحلو او الاغاني العذبة يجب ان تكون جديدة او مبتكرة او فيها شيء ما، هذا «الشيء الما»، والذي كانت بعفوية تفهم انه ليس من المتداول، فتح ذهني على تفكيك ما اسمع واعادة تشكيله، أو تأليف ما يشبهه،أو يناقضه، حتى أغاني الشبابة او اليرغول او العتابا او الميجنا او السامر، أو حتى الهاهاويات التي تطلقها النساء مع الزغاريد. وكنت قادراً على تحوير بعض الكلمات لتصبح تلك الاغاني ذات معنى وطني مثلاً، او تحمل مدلولا جنسيا فاضحا.

لقد اكتشفت وانا اكتب، او أغرف من مخزون الطفولة والحكايات، أنني كنت أكرر وأعيد حكاية واحدة، هي حكاية أمي وإنْ بشكل واسلوب مختلفين. وما زلت اظن ان كل ما أكتبه من شعر وحكاية ليس الا ترديداً لتلك اللثغة الاولى على صدرها!

لكنني لا اعرف كيف سيظهر أثر رحيلها فيما سأكتبه لاحقاً، ولا أدري حتى الآن إن كنت سأكتب لها او عنها أو عنهما، لكن الشيء الوحيد الذي أنا واثق منه أنني لم أعد كما كنت قبل رحيلها ورحيله، ولن تكون كلماتي كما كانت من قبل، ولن تنشف ينابيع الطفولة الغزيرة منها ومنه ما حييت.

هلال البادي*

« لم أصدقه عندما قال بوجودهم.. وقلت له إنها إحدى أوهامك المسرحية التي لا تستطيع أن تؤديها إلا في الكواليس، كونك تخاف الجمهور.. لكنني الآن، فقط، أعترف أنه لم يترك بينه وبين تلك الأوهام أية مسافة يمكن بها أن يعود... ولم أعد.. لن..........!!!»

من أوراق ميَ قبل اختفائها..

في الصحراء كل شيء يذوب..

لا يبقى سوى الرمال الصفراء، لا تبقى إلا الحيات تجلجل أذيالها رغبة في الانقضاض على فريسة هائمة على وجهها - وكنت، كما كانوا، فريستها - أما الحية، أو الحيات، فلم أدرك، بعد، شكلها أو كيف انقضت عليَ / عليهم..

كم وقتا مر، وأنت هناك؟

كم من الزمن الهلامي أخذت كي تفتح عينيك وتفيق؟

«كانت عيناها شاردتين.. كانتا تبحثان عن مسافة تستطيعان من خلالها النفاذ إلى الخلاص، وكنت شاردا فيهما أحاول ألا أتحسس جرحي المنفطر، أحاول أن أبحر فيهما كي أنجو مما يحاصرني.. كانت هي النجاة، الطوق الذي سيحملني في هذا البحر الرملي الممتد، ويصل بي إلى الميناء، إلى شاطئ الأمان !

لكن لماذا تشرد بعينيها بعيدا عني؟

أهي المسافة التي يجب أن تظل بيننا؟

أهي المسافة التي قالت إنها ضرورية كي أنجو؟

مسافة ماذا؟

الموت وحده يخلق مسافات شاسعة بيننا، وهو لم يأت بعد ! فلماذا أردنا كلينا المسافة؟ قالت «لكي أنجو» مم أنجو؟ والصحراء تحاصرني..

هنا لا مسافة بيني وبين الموت..

هنا تل يخبئ خلفه الغموض..

هنا صحراء تجفف داخلي المملوء بها وحدها..

غير إنه لا يبقى غيرها هناك !!

لماذا تركتهم يفعلون بي كل هذا؟ وأصمت... لكنني تركتهم وحملت حقائبي ومضيت.. طال مكوثي في التيه.. طال سفري، ولم أجد منفذا في هذه الصحراء.. لم أعد أذكر ذلك الوقوف المقيت أمام تل رمليَ يشتعل ! تركتهم ومضيت، ولم أفكر في أن أصعد لأرى ما خلف التل...

(اصعد

اصعد

أعلى

أعلى

هناك

حيث الرمال تزحف إليك

اصعد

اصعد

للغيب،

للقادمين..

وانظر ماذا ترى !!!!)

كم كان من الوقت سأحتاج لكي أفهم لماذا هم متسمرون كاليباس هكذا؟!

كم وقتا سيمضي لكي أفهم لماذا يركزون أعينهم المصابة بانكسار الشمس إلى ما وراء التل الرمليَ الغامض؟!

كم سأحتاج من الوقت، كم سأحتاج؟!!!

كم سأفكر : لماذا هم يقفون سكونا في هذا المكان؟ ينتظرون قادما من خلف التل الأصفر ! والشمس تكوي وجوههم وتقلي أعينهم؟! تذيبهم كزئبق !!

كانوا يواجهونها دون إدراك لأي مسافة بينهم وبينها.. كانوا يقفون منذ الصباح هكذا، وإلى مغرب الشمس : صدورهم تحترق، وجوههم تنصهر.. وهم لا يتزحزحون !

وعند الغروب يتراجعون عائدين إلى خيامهم العارية، وهم يتنهدون «لن يأتوا اليوم !»

وأنا واقف أحاول أن أغطي وجهي من ضربات الشمس، أحاول أن أجد ظلا في هذه الصحراء، أحاول أن أجد مبررا كافيا لهذا الوقوف اليومي الغريب..

منذ الصباح

حتى غروب الشمس

الشمس التي أوغلت نارا في عيونهم المرهقة، أوغلت بياضا في عروقهم، فلم يعودوا يشعرون بمدى النار التي تحيط بهم في هذه الصحراء !

* قاص من سلطنة عُمان .

مر اليوم الأول، وهم هكذا..
كان كبيرهم يهسهس آمرا إياهم التزام الصمت، وهم يحدقون في قرص الشمس اللاهب، ينتظرون الغيب من وراء التل الرملي..
مر اليوم الثاني
ملابسهم هي هي، لم تتغير.. جلودهم بدأت تطفح بالعرق.. وهم جامدون مكانهم، يحملقون بعمق، وينتظرون القادم من خلف الرمال..
والشمس ترسل شواظا من لهب للعيون..
مر اليوم الثالث
الرابع
الخامس
العاشر
السادس عشر
وتساءلت امرأة كانت تعبة مرهقة، بطنها متكورة، وزوجها ينظر بجانبها كالبقية، تساءلت في وهن «سيدي : لماذا نحن هنا؟ ألن يأتوا؟ ألن نذهب نحن إليهم؟ لماذا ننتظر؟ إنني امرأة حبلى وهذا زوجي رجل أشيب، ألا تعفون الضعاف؟!!»
الكلمات ضعيفة كانت والصوت مبحوح، وزوجها الأشيب يفتح فاه ككلب ضامر !
التفتوا إليها، وهسهس كبيرهم بالصمت، وانتظروا...
مر اليوم السادس والخمسون
وهم...
هم ما فتئوا يواصلون نزوحهم اليومي، من الخيام إلى أسفل التل الرملي، يحملقون في القرص الأصفر، يذيبون أعينهم، وينتظرون القادم الغريب، وبعضهم ظل متسائلا «لماذا ننتظر؟!» «لماذا لا نذهب نحن؟!» وكبيرهم، ومن حوله، يهسهسون أن صمتا كي نسمع متى يأتون؟!
أيام طويلة
طويلة جدا، كنصل في سكون الليل، مرت.. حتى حزمت حقائبي، وأعلنت أنني لن أنتظر مكوثا هنا، ولن أنظر تجاه التل أو أصهر عينيّ أو أصمت أو أتكلم بغباء !!
ليال طويلة..
طويلة، كعمر فاض عن حاجة صاحبه، مرت.. حتى أفقت صباحا، كي أدرك أن لا مسافة بيني وبين لظى شمسٍ يهبط على المكان.. كي أدرك أن نومي كان مملوءا بالاضطرابات، وأن ثمة ما هاجمني ليلا انتزع مني سلامي النفسي، ولم أدرك بعد ما كينونته أو كنهه !!

«من منا أخطأ في حق الآخر؟!
طلبت مني مسافة، فلم أخيب أملها.. كانت المسافة موجودة أساسا منذ اللحظة الأولى..
مسافة فاصلة بين قلبين
مسافة صفراء
مسافة تلين
أكدت بأن هذه المسافة من الأهمية بمكان لكلينا، كي نظل أحياء ! وفي الختام.. أصبحت صحراء !!»
وخلف التل الممتد كانوا ينتظروننا ! لماذا نذهب إليهم؟ سنتركهم ينتظرون حتى يكلوا من الانتظار، حتى ييأسوا !! وفيما بعد لن نترك مسافة، أي مسافات تفصلنا، وسنقصدهم.. سيكونون متعبين.. منهكين.. ولن يبقى منهم أحد، أي أحد.. لأنهم سينصهرون كالرمال.. (صوت أحد كان وراء التل الأصفر ينظر باستمتاع !)
«وتركت مسافة بيني وبين الذي أمامي كي لا أصطدم، كما أوصتني دائما، لم أشعل أي أنوار.. لأن الوقت كان نهارا.. وأمعنت النظر في الأمام، واستمعت إليها وهي تنشدني لحن سلام، وتقول لي : أحبك لن تفصلنا أي مسافة!!»

* * *

في اللحظة التالية للحلم كان لابد أن أفيق كي أدرك مدى البعد الذي يملأ حياتي.. كي أدرك اتساع الرمل والاصفرار في رئتي.. كي أدرك أن الخيام التي أعيش فيها قد اندثرت وما عادت في مكانها، وأن اللوحة التي طالما رأيتها في أحلامي كانت مجرد رسم أبله لم أعرف أن أضع له الألوان المناسبة، ولا أن أقيس له بروازا ملائما !
وكي أدرك تماما أنهم جاؤوا على غفلة من الجميع (غفلة النائمين بعيون مفتوحة).. هبطوا من أعلى التل، وأخذوا يتوغلون فيّ / فيهم، دون أن يحسوا، وأحس معهم، بمدى فداحة ما يحصل (فداحة حياتنا حينذاك)..
كانت مآقيهم مذابة فكيف سيسيرون؟
كانت دماؤهم متبخرة فكيف سيحسون؟
وأنا كنت أشاهدهم، ولم أر أنها كانت تسقط.. تسقط.. تسقط هبوطا نحو الهاوية.. الهاوية التي صنعتها.. الهاوية التي صنعوها.. الهاوية التي ما لها من قرار.. كانوا يحاصرونها.. يحاصرونني.. ولم أسمع نداءاتها رغم القرب.. رغم المسافة.. (هل قلت المسافة؟!.. نعم كانت هناك مسافة بيني وبينها.. كانت مسافة عاشقين مملوءين بالبعد.. مسافة لم أدرك أنها كانت طويلة.. طويلة وحمقاء مثلي.. ويا غرابة هذه المسافة! يا للتناقض

الذي تحمله كلمة مثلها ! النجاة والموت في آن معا!!) كنت أشاهد الواقعة الدائرة عند التل.. كان الصغار يعجنون الرمل ويسألون أباءهم المنصهرين «متى تعود لنا خيامنا؟
متى تورق نخلتنا؟
يسقط عيدها؟
متى نرى النهر يا أبي؟
متى نراه؟
هم يتساقطون..
يتساقطون خوفا من حجر يا أبي !!
متى؟»
ولأنهم كانوا يزدادون انصهارا : كان الأطفال يكبرون على وجع السؤال، ويرون الصحراء تكبر تكبر، وتلتهم داخلهم البراءة والحياة !
كيف لم يشعروا بالقادمين، وهم الذين انتظروا دهرا؟ كيف توغلوا فيهم ولم يدركوا أنهم جاءوا إليهم وانسكبوا فيهم؟ كيف ظل كبيرهم يهسهس بالصمت - والقوم تأكلهم الشمس، يأكلهم العري والجوع - والذين تحلقوا حوله يرددون العبارات إياها؟
وكيف لم أنتبه؟
كيف لم أنتبه إلى أنها اختفت، وما عدت قادرا على اقتفاء أثرها؟
ستووووووووووب
صرخ عاليا.. كان حاجباه معقوفين وثمة خصلة بيضاء مندلقة على الجبين.. ستووووب.. كررها مجددا بصوت أكثر علوا.. كان العرق يتفصد من جلده.. كان غاضبا من أحدنا..
«أنتم لا تعرفون كيف تؤدون أدواركم.. لا تعرفون كيف تتعاملون مع منصة ستمتلئ مقاعدها بالمتفرجين بعد حين.. أنتم بلهاء، بلهاء..» متوترا كان، ودخان سيجارته يتصاعد منكسرا.. زفر بعمق، ثم شتم بصوت لم نكد نسمعه..
قلت، وأنا أرتجف حزنا في داخلي : النص صعب يا أيها المخرج.. صعب.. صعب..
أحدنا اتكأ على عمود من الفلين.. كدت أراه يبكي، لكنني رأيته يغمض عينيه ويبتلع الهواء ! آخر وضع رأسه بين يديه، ثم سرح شعره وصمت.. وآخر ظل صامتا، ونظرة عينيه تائهة في اللاشيء..
زفر مرة أخرى وهمهم بكلمات شاتمة، ثم جلس على أحد الكراسي، وأشعل سيجارة يرتشفها دون النظر إلينا..
وخرجنا..
خرجنا دون كلام، دون أن ينظر أحدنا للآخر، دون أن نتوادع في الطريق، أو يرفع أحدنا يده محييا الآخر..
«مثل البكا حبيبتي تحتاجني تحت الظلام، ومثل الفرح حبيبتي أحتاجها وسط الزحام» كان السائق يردد وراءه، والطريق متوقف لضوء أحمر.. مشتعل بأبواق السيارات التي لا تفصلها مسافة عن بعضها البعض..
أصوات
أصوات تتداخل.. مزيج من الإعياء، مزيج ليلي يهبط على قلبي «لماذا لا أقدر على هذا النص؟» إضاءات تلهب عيني.. كان يفتح النافذة ويدخن.. الدخان يتطاير مع أصوات الشارع، الشارع مملوء بالأضواء المرهقة.. كلمات متطايرة،
منقوصة،
مأكولة،
متكسرة...
«أرفض المسافة،
والسور،
والباب،
والحارس......»
أخذت منديلا ورقيا ودعكت عيني.. قال «حمقى ! لا يعرفون كيف يصنعون شارعا !!» لم أنتبه تماما.. أعلن الراديو عن ساعة أخبار.. (لماذا تركتهم يأخذونها مني؟ وفضلت أن أصمت، وأعطيهم ظهري، وأنظر ببلاهة في اللاشيء؟ لماذا هذا النص صعب؟ لو كانت معي.... لو..) كان ينصت، والسيارة تمضي في طريق أقل وجعا..
سلام
موت
حرب
حياة..
اصعد
أعلى
أعلى
حيث التل
هل تراهم؟
(في آخر دقيقة، جاء الأمر بالتوقف.. عندها انطفأ ضوء المصباح الوحيد، عندها رأيت عيونهم تلمع بشراسة ! عندها لم أستطع أن ألتفت.. قد أغلقوا المخارج، وحطموا الشاشة التي أمامي.. فأفقت.....)
ملاحظة :
من يجد هذه الأوراق : فليتلفها ! لأنها خطر على صاحبها !

حالات مسرودة

فهـــد العتيـــق*

رأس :

صاعدا درجات السلم الطيني ،حتى أصل إلى النقطة الأكثر ارتفاعا في بيتي، أتأمل بيوت الحارة واحدا فواحدا وعمارات المدينة واحدة فواحدة، وأختزل تاريخ المدينة في صورة واسعة ، من هذه الجدران العالية، البيوت الطينية صفراء، هادئة كلوحات تراثية موصولة، والمنائر تتسامق ساطعة ، وكنت في ارتفاع بحيث أن نخبة من البيوت تبدو بارزة قليلاً ، لأصطاد النظر إلى رأس بشري من البعد، كان ثابتا بدون حركة، وكان يبدو لي من بعيد شكلاً جميلا، نقطة صفراء لإنسان ، وكما لو أنه يراني، مثلما أراه، نقطة بعيدة كنت أتأمله، حتى رفعت يدي ملوحاً له، ولكني لم أجد استجابة واضحة ، فقط تحرك الرأس حركة صغيرة، ثم عاد إلى سكونه، فرفعت يدي ملوحاً مرة أخرى، ولم أجد ردا، وبدا لي الرأس أكثر جموداً كصنم، كأنه يريد أن يتفرج فقط، دون أن يكون بحاجة إلى مد جسور علاقة مع أحد، حتى رأيته، بعد وقت يتحرك ويميل برأسه، فلوحت له بيدى، ارتفع قليلا، فلمحته لأول مرة واضحا، بثوب أحمر زاهٍ كأنه الفرح نفسه، يرقص على جدران بيوتنا، ويطل علينا من علو، يليق به .

خوف :

قلت لك أنني عندما رأيتك أمامه مرتبكا، شعرت بالخيبة التي دفنتني في الحزن البالغ، وقلت لك أنك بدوت أمامه كخائف لا يقوى على الكلام، كانت الكلمات تخرج من فمك بأحرف مخنوقة، متقطعة، ومرتجفة، كأنها تبكي، وكنت أرى وجهك أصفر، وجسدك يعتز بصراحة واضحة .

كنت تحاول أن تحني رأسك وأنت تتحدث أمامه، أو وأنت تخرج منديلك الأبيض بتوتر لتمسح عرق جبينك، وكنت تدافع عن نفسك كثيرا، وفي غير ما داع، في وقت كنت تحتاج فيه إلى سؤال صغير جدا، لماذا فعلوا بك هكذا.

قبل أن تدخل، كان الرجل يسألني بأي وجه سوف يقابلك، وكان متوتراً.

بعد أن خرجتَ رأيته يضحك بعمق شديد .. بعِمق .

مواجهة :

كنت أغني في الظلام، دون بهجة، ومصحوبا بخوف شفيف، لم أكن أستطيع التخلص من تلك الحالة الموسيقية، لذلك قلت لها أريد أن أحبك هكذا بكل بساطة، بكلمات لم تقل حتى الآن، وبنار لم تشتعل حتى الآن، وبرسالة لم تصل من أحد .. ثم أنني غنيّت بكلمات غامضة.

الظلام يلف الغرفة، لا يهم إذا كان الظلام ظلامي أو ظلام الأغنية أو ظلام الخوف القديم الذي يربض في صدري . لكن الحجرة، هكذا بلا مقدمات، سقطت بجدرانها الورقية على كلمات الأغنية، في مشهد سينمائي مؤثر، وأنا استسلمت لنومة أبدية، موت مبكر، محروماً من كل ذكرياتي، ومنذ ذلك الوقت تركت عادة الغناء في الظلام.

قررت الإفصاح عن مشاعري دائماً في الهواء الطلق، أمام الناس، حتى لا أموت مرة أخرى ميتة مجانية، بلا جماهير ، فلماذا أحبس أنفاسي وخوفي في صدري، وأنا أشعر أن الكرة الأرضية، بقضها وقضيضها، تسكن في صدري .

* كاتب من السعودية .

ربما يأتون

ربما يتركون بيتهم القديم، ويأتون، أخيراً .
يأتون إلى مدينتنا التي ستحتفل بأرواحهم المبتهجة وملامحهم الجميلة .
يأتون إلينا ..
يأخذون بيتاً جوار بيتنا، فنسمع أصواتهم في الليل والنهار ..
ربما يتركون بيتهم، يحملون سيارتهم ويدخلون المدينة من كل أبوابها دفعة واحدة، ثم تتبعثر أقدامهم في تراب حارتنا، وتنطق مهرة الغناء في أرواحنا .
ربما يأتون، هم ودماؤهم، وبعض أسرار الطريق .
ينظرون خلفهم إلى بيتهم القديم وآثار أعمارهم ..
ثم .. يأتون إلينا .
ربما ...

تعارف :

استيقظ فجأة مبكراً وبشكل مزعج، حتى أن تفكيره كان متوقفاً عند نقطة ما تقاطع في شارع (مثلاً)، أي شارع، كان يتمشى وحيداً على الرصيف الممتد، حتى ابتسمت في وجهه فجأة وسألته : ما الذي جاء بك إلى هنا ؟ .. تأمل وجهها وسأل نفسه : أين رأيت هذا الوجه من قبل ؟
في المساء طرقت عليه الباب، طرقت مرة أخرى، لكن دون إجابة، فأقنعت نفسها أن تتركه لينام ، بينما كان يلف أرصفة المدينة يبحث عن تقاطع ما في شارع ما في مدينة غامضة لا يعرفها ، وفي أحيان قليلة كان يتوقف ليسأل نفسه : أين رأى ذلك الوجه الجميل من قبل ؟

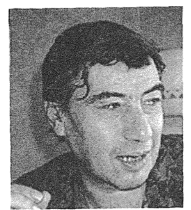
رؤية :

كان يسير بمحاذاة رصيف مظلم مكسور، السيارات تتجاوزه بسرعة كبيرة، والأضواء تتخاطف منه النظر الضعيف، وفي لمحة بصر واهن، فجأة، لم يجد نفسه، هكذا .
قال إنه ربّما سقط في بئر مهجورة، أو حفرة خادعة، أو غيابه لا يعرفها، وكان كلما حرّك يديه تصطدمان في جدار صخري، يفتح عينيه فلا يرى شيئا، والمكان ممعن في ظلام عميق معبأة أجواؤه بخيالات موحشة .
كان يسمع أصواتاً بعيدة تأتي من كوّة ضئيلة فوق رأسه، وكان يشعر أن صوته بدا أكثر ضعفاً من ذي قبل، وروحه تصفق بأجنحتها كل شيء حولها .
حاول أن يتحرك فلم يستطع، كان يشعر بشلل في كافة أطراف جسمه، حاول أن يصرخ فخرج صوت خافت يشبه العواء الصغير، فأمضى وقته ما بين غيبوبة وصحو مريض.
كان يسير بمحاذاة رصيف مظلم مكسور، السيارات تتجاوزه بسرعة كبيرة، والأضواء تتخاطف منه النظر الضعيف.
كان يفكر بأشياء كثيرة متداخلة ممعنة في السواد فيبكي، وأحياناً تمعن أشياؤه في البياض فيضحك.
وصل بيته يقطر خوفاً وتعباً وعرقا، ثم بدأ يقص رؤياه الحزينة بكلام لا يفهمه وعلى أناس لا يراهم في وقت حالم ومثير، له رائحة الحمى .

نسيان :

ذات مساء، تركت رأسي بكل أسئلته الضالة عند باب بيت لا أعرفه وخرجت، كنت أشعر أنيّ خفيف إلى درجة الطيران .
وفي البيت شعرت أن الكلام يهرب مني، فكلما أنطق كلمة تخرج معكوسة، أو تطير في الهواء بلا صوت، أحسست أن أعضاء جسدي تتساقط الواحد بعد الآخر في معركة يبدو أنها محسومة، وحين قررت الهرب والنوم، صحوت فجأة .
كنت أحاول أن أترجم تلك الكلمات التي خرجت معكوسة حين قفز السؤال مثل عمود النار: هل أنا الذي كنت نائماً؟ .. أم أن الذي كان يقظاً أحد سواي؟.





ممدوح عدوان
عندما أصابه الموت، لم يضع يده على جرحه

منذر مصري★

(ممدوح): مُتْ الآن وسأكتب عنكَ قصيدة.
(علي): مُتْ أنت وسأكتب عنكَ ديواناً.

كلاهما.. (ممدوح عدوان) و(علي الجندي)، هدفان جميلان للموت. لكن (علي) اختبأ في مكان ما، وقد بحث عنه الموت كثيراً إلى أن يئس من أن يجده، فنسيه... وتركه يموت لوحده... أمّا (ممدوح) فبقي يستعرض نفسه أمامه، طولاً وعرضاً، يحملق به عيناً بعين ويتحداه. وحتى عندما أصاب الموت منه مقتلاً، لم يشهق، لم يضع يده على جرحه، لم يحن بجسده، لم يقع!! وبينما هو مصر على الحياة الدنيا كاملة، يشرب ويدخن ويكتب وينشر ويجري المقابلات ويقبل الدعوات لقراءة شعره في المهرجانات ويضع الخطط لعشر سنين قادمة في أسوأ تقدير، مؤكداً للجميع أنه لن يموت، لن يموت الآن على الأقل... مات.

ممدوح...السبّاق في كل شيء، هذا ما كان يحسد عليه، هو من كتب تلك القصيدة عن علي الجندي منذ سنوات، لكنه نشرها في آخر مجموعة شعرية أصدرها (حياة متناثرة) وكأنه أرجأها إلى اللحظات الأخيرة على ذلك الأمل!! وهو من قدم له أعماله الشعرية الكاملة، وهو من سبقه، إلى الموت. أمّا علي فلا أظنه سيفي بوعده. لأني لا أظنه كان جاداً عندما وعد به، من كان يصدق! ثم ربما لأن الأمر تأخر قليلاً بالنسبة إليه، فلم يبق له هذه الأيام سوى أن يعاف ويسأم كل شيء.

لها معنى بالتأكيد شهادتي أنا بالذات عن (ممدوح عدوان)، ولهذا أكتبها. فلست من خلانه ولا من أصدقائه المقربين رغم معرفتي الشخصية به منذ ٣٤ سنة، كما أني لست من المعجبين لهذا الحد بشعره، وربما العكس. أقصد بالنسبة لي كواحد من الذين أطلق عليهم لقب شعراء السبعينيات، أول جيل من كتاب قصيدة النثر السورية، أولاد محمد ماغوط الشرعيين وغير الشرعيين، كان (ممدوح) مثالاً جامعاً لكل ما حاولت أن أبعده عن شعري، كل ما عملت أن أتخطاه، كل ما رغبت أن أكون مختلفاً عنه. وكان هو أكثر من غيره بكثير، شاعر جيل الستينيات، شاعر قصيدة التفعيلة، التي أعلنا عداءنا لها،

★ شاعر من سوريا

ورحنا نطلق عليها تنظيراتنا ونشن حروبنا. كان هو، أكثر من غيره بكثير، الخصم الذي تصدى لنا، كاشفاً عيوبنا كلها، ركاكتنا، ضعف لغتنا، قلة استعدادنا. وكانت مشكلتنا معه، أنه كان في هذا محقاً.. لكنه يوماً لم يقف في وجه أي منا، يوماً لم يقطع طريق أحدنا، نشر لنا جميعاً عندما تسلم تحرير مجلة المدى، كان يحرص أن يبدو صديقاً لنا واحداً واحداً، يظهر أكثر مما نتوقع منه بكثير التقدير والاهتمام، ربما لأنه كان بدوره يعلم أننا أيضاً محقون، فهو بخبرته وذكائه، لا ريب قد أدرك المأزق الذي علقت به قصيدة الستينيات، الحائط شبه المسدود الذي وصلت إليه، حتى إنه في الخاتمة أعلن ذلك صراحة وراح يكتب، مع ما راح يكتب، قصائد نثرية... جميلة.

قلت إن معرفتي ب(ممدوح) بدأت منذ /٣٤/ سنة، أي في عام /١٩٧٠/، عندما حضرت أول أمسية شعرية في حياتي وكانت على مدرج كلية الآداب بحلب التي كانت تتشارك ذات البناء مع كلية العلوم الاقتصادية التي كنت طالباً من طلابها. قرأ (ممدوح) وقتها بنبرة عالية، وبأسلوب لافت، قصيدة يردد بها: (النورُ الأحمرُ، قفْ / أنا واقفْ / النور أخضرُ، سرْ /لا. أنا واقف) قابلها الحضور الطلابي باستحسان وانفعال شديدين، متجاوباً مع الشاعر لدرجة مقاطعته بالتصفيق مراراً ومطالبته بإعادة قراءة أغلب المقاطع، ثم القصيدة بالكامل. كانت قصيدة احتجاجية أستطيع أن أصفها، إذا لم أقل سياسية! قصيدة عامة، لا شيء شخصياً بها سوى جرأة صاحبها في الإيحاء بأشياء والتصريح بأشياء. كان بينها وبين ما كنت أظنه شعراً وقت ذاك بونٌ شاسع، ومع ذلك كان لا بد لي من الاعتراف بإجادة (ممدوح) لكل ما يقوم به، هذا النوع من الشعر، هذا النوع من الإلقاء، هذا الصوت، هذا التواصل مع الجمهور. بعد الأمسية خصَّنا أنا وشلة من الأصدقاء بأنه هبط معنا مشياً على الأقدام من الجامعة للمدينة. أذكر أنه كان يشرح فكرة : (لا يوجد في اللغة العربية مترادفات!)

ثم ابتعت، عند صدورها، مجموعته الثانية (تلويحة الأيدي المتعبة) التي أحببت قصائدها بعض الشيء، لكني أحببت عنوانها أكثر وما زلت أحبه، فلقد وجدت فيه ما يميز (ممدوح) كشاعر تفعيلة مختلف عن سواه، تلك المحسوسية في الصورة، أو الصورة الحاملة لمعنى ما، مقابل تلك المجانية التي كانت تتصف بها صور واستعارات باقي شعراء جيله.

المرة الثانية التي قابلت (ممدوح) بها، كانت بعد حرب تشرين، أي عام ١٩٧٤. حين أصطحبني عادل محمود معه لمقر الإدارة السياسية حيث كان يقضي خدمته العسكرية كصحفي، وكان (ممدوح) هناك في ذات الغرفة، ما قاله وقتها رداً على رأي لي في شعره: (هذه الأيام لا أكتب شيئاً، فقط أقرأ، القراءة بالنسبة لي كالكتابة تماما).

بعد هذا وخلال تلك السنين الكثيرة التي انقضت، التقيت به العديد من المرات، في دمشق وفي حلب وفي اللاذقية. مرة جاء مع زوجته وأصدقاء آخرين ملبياً دعوتي للعشاء في بيتي، وبينما كنت أتكلم وأتكلم ولا أتوقف، فإذ به يقاطعني في وسط القصة، ويلتفت إلى زوجتي الصامتة بجانبي قائلاً: (سمعنا منذر يتكلم كثيراً، ونستطيع أن نخمن كل ما يمكن أن يقول، رجاءً اسمعينا صوتك). لكن هذا لا شيء بالمقارنة مع سهرة أخرى قضيتها أنا وهو وعلي الجندي في بيت أحد الأصدقاء في اللاذقية. وكان قد أولم لنا عشاءً فاخراً من عدة أنواع من السمك مع عدة أنواع من المشروبات. حينها كانت تصلنا أخبار أحداث حماه، وكان منّا من يصدق ومنّا من لا يصدق، ومن سوء حظ مضيفنا أنه كان من المشككين بما يجري، وله فيه رأي آخر مختلف عن رأينا. مما أشعل (ممدوح) غضباً، وأبدله من ذلك السكران المكثر من النكات والضحكات الذي أعرفه، إلى ذلك المقرع بقسوة والمبهدل دون رحمة والمتهم لمضيفنا في بيته وعلى مائدته بأنه إمّا قليل الفهم والاحساس ومعدوم الضمير وإمّا مخبر وعميل لسلطة. وبعد أن أفرغ (ممدوح) كل شحنته النارية قام وخرج إلى الشرفة، ولدقائق رحنا نراقبه، سانداً مرفقيه على حافتها يتصاعد منه الدخان، مما أتاح لمضيفنا المسكين بعد أن خرس لا يرد بشيء طوال البهدلة، أن يقول موجهاً كلامه لعلي، طالباً بعض المواساة: (هل كان يجب على (ممدوح) قول كل هذا؟!) (أجاب علي دون تردد، مشيحاً

بوجهه بعيداً: ((ممدوح) معه حق.)
الأمسية الشعرية الثانية التي حضرتها له، كانت، إذا خدمتني ذاكرتي جيداً، في نهايات الثمانينيات من القرن الماضي! في المركز الثقافي في اللاذقية، وكانت القاعة تخلو من أي مقعد شاغر ومكتظة بالواقفين في الممرات، فلم يتوفر لي مكان إلا في غرفة الآلات التي يتم عرض الأفلام منها والتحكم بالصوت والضوء، وهي تطل على القاعة من فتحتين صغيرتين رحت أتابع ما يحدث من إحداهما .ورغم أن المناسبة كانت مناسبة وطنية أو حزبية او كلاهما معاً، وتحت رعاية الرفيق أمين الفرع والسيد المحافظ، فلقد قرأ (ممدوح) شعراً أو بياناً سياسياً أو عريضة انتخابية، لا أعرف، ولكن ما رأيته هو أنه ألهب مشاعر الحضور وأكفهم، إلى ان صدرت أوامر من قبل مسؤولي الصف الأول بقطع الكهرباء أكثر من مرة عن المايكرفون، ثم عن القاعة كاملة. لكن (ممدوح) ما كان ليتوقف.

هناك الكثير من المآثر في حياة هذا الرجل. لا يوجد أسهل من قول شيء كهذا، أن نقول إنه أصدر /١٧/ أو /٢٠/ مجموعة شعرية!! أولها (الظل الأخضر) ١٩٧٦ وآخرها التي جمع بها قصائده النثرية (حياة متناثرة) ٢٠٠٤، هو الذي يؤثر أن يذكر، أول ما يذكر كشاعر. وإنه في الأيام الغابرة، أيام الشعر، وأيام فرسانه، ورواج كتب الأعمال الشعرية الكاملة، طبعت دار العودة عام /١٩٨٢/أعماله الشعرية في مجلدين، بجانب الأعمال الشعرية لبدر شاكر السياب وأدونيس والماغوط ومحمود درويش وسميح القاسم وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وووغيرهم من أساطين الشعراء العرب، ولكن ليس من بينهم واحد من أساطيني. كما أنه الكاتب المسرحي السوري الأول في الكم صاحب ال/٢٦/ مسرحية، والثاني في الشهرة بعد سعد الله ونوس. وهو لو أراد لصار روائياً، فقد أصدر باكراً في /١٩٦٧/، ذات السنة التي أصدر بها مجموعته الأولى، رواية (الأبتر)! وماعاد لكتابة الرواية، متلهياً بكتابة/١٦/ مسلسلاً درامياً طويلاً ولا أدري كم سهرة تلفزيونية، حتى أصدر عام /٢٠٠٠/عن دار رياض الريس في بيروت رواية (أعدائي) الضخمة لدرجة أني لم أفكر بقراءتها. وأيضاً المترجم لما يزيد عن ٢٢ كتاباً انتقاها تبعاً لذوقه وحسن اطلاعه منها (سد هارتا – داميان – رحلة إلى الشرق) لهرمان هيسه، و(في انتظار جودو) لصموئيل بيكيت التي أعدها بتأويل خاص ومثلت. و(تقرير إلى غريكو) لروائيه المفضل نيكوس كازنتزاكس وقد ختم مسيرته في الترجمة بتصديه لترجمة ملحمة (الألياذة) لهوميروس التي صدرت عن المجمع الثقافي في أبو ظبي وكان يعمل خلال فترة احتضاره على ترجمة (الأوديسة) وأرجو أن يكون قد أنهاها. قلت لا أسهل من تعداد مآثره، والقول إن (ممدوح) كان يستطيع أن يكون أي شيء، بل يستطيع أن يكون كل شيء وربما كان كذلك، لكنه في كل هذا أعتبر من قبل الكثيرين شاعراً وروائياً ومسرحياً ملتبساً! كثيرون لم يفهموا تنوعه، كما لم يفهموا موقفه السياسي، كانت هناك دائماً تأويلات، ودائما كانت تطرح أسئلة عن سبب تغاضي النظام عن جرأة (ممدوح) وتجاوزاته، في أدبه وفي جلساته الشخصية وأيضاً في مواقع عامة كما حدث عندما وصل له الدور بالكلام أثناء مناقشة تطوير الجبهة التقدمية. هل كان محصناً لهذه الدرجة ومن أين أتت حصانته، أكان مصنفاً من الذين لا يمسون بالنسبة للنظام، أكان هذا بسبب علاقاته؟ أم بسبب مكانته الأدبية؟ أم بسبب شخصيته!؟ أي لعبة كان (ممدوح) يلعبها ويجيدها، هو الذي لم يمدح ولم يطبل لأحد يوماً، وهو من منع عن الكتابة في الجرائد والمجلات المحلية ومن حجز جواز سفره مرات، وهو من مهر بإمضائه كل البيانات السياسية التي صدرت عن المثقفين خلال السنوات الأربع الماضية، ولكن هو ايضاً من يقول في مقابلته مع راشد عيسى، مفسراً نجاته بجلده، إنه لم يكن يتدخل بأشياء لا تعنيه! وإنهم ربما كانوا يعلمون أنه يتحدث من رأسه! وهل يوجد أشياء قد يساءل عنها لا تعني رجلاً عاماً مثله، وهل أعطي الأمان لكل من يتحدث من رأسه ليقول ما يشاء؟ وهو من سمعته مؤخراً في مقابلة تلفزيونية يقول هازلاً لمحاورته ديانا جبور، بما معناه: (إذا كانت هكذا المعارضة فالنظام أفضل) هل هذا يصلح للهزل؟ وهو مع كل ما كتبه ضد الطغيان والفساد، يوماً لم يتخذ موقفاً سياسياً معلناً رافضاً كلياً للنظام وأساليبه، أدى به للمواجهة الحادة

معه! ولكن السؤال هل كان هذا مطلوباً منه، وهو ليس سوى شاعر ومسرحي وروائي وكاتب مسلسلات وزوج وأب... ومدمن حياة؟ ولكن أليس (ممدوح) من يقول عن نفسه إنه يختلف عن أدونيس في كونه يستمع لنشرات الأخبار وأدونيس لا! هل كان يرضينا أكثر لو لم يكن أسعد إنسان في سوريا، كما قالت لي يوماً ديانا جبور، وأمضى عدة أصياف لا غير، أو عقداً من السنوات في الضيافة الكريمة لبيت خالته!! هل لو حدث ذلك له أو لغيره من الشخصيات الثقافية السورية الكبيرة، أذا كان هناك شخصيات ثقافية سورية كبيرة ولا كبير في سوريا إلا الله وحده جل جلاله... لكان حالنا نحن السوريين أفضل، ولو قليلاً!؟

قد يستهوي المرء، وهو يمسح بنظره مشهداً واسعاً لهذه الحياة الغنية والممتلئة والملتبسة التي عاشها (ممدوح عدوان)، أن ينظر إليها كمسرحية تراجيدية وهزلية بآن وبالتالي ينظر إليه كممثل فيها. لماذا لا، أليس هناك فكرة متداولة بين الناس بأن حياتنا مسرحية ونحن ممثلوها!! أبطالاً أو خونة أو مترددين بين بين!! أ ليس هو من قال في تلك المقابلة التلفزيونية التي ذكرت، مبرراً كتابته للمسرح والتلفزيون، إن أول مارغب أن يكونه في يراعته أن يكون ممثلاً، وإنه يقوم بما يشبه التمثيل حين يلقي قصائده! وهنا لا بد أن نعطي (ممدوح) دور البطولة في هذه المسرحية الكبيرة من تأليفه. أولاً لأنه يستحق، وثانياً هو لا يرضى أقل، فلقد أصر طوال حياته أن يكون فارساً، عاشقاً، شجاعاً، كريماً، صادقاً، مخلصاً، نزيهاً... رغم ما يدعيه في جلساته من زعرنة، ربما كان بها يجاري موضة الأدب تلك الأيام! هذا الدور الذي تابع (ممدوح) القيام به حتى المشهد الأخير، حتى لحظة موته. لا أحد من المثقفين الذين أعرفهم عن قرب، أو عن بعد، أظهر هذه الجلادة والقوة في مجابهة المرض والموت. لا بو علي ياسين الضعيف ولا هاني الراهب الخائف ولا سعد الله ونوس الذين خلاف ترداده لجملة (نحن محكومون بالأمل) أمرضني ما كتبه عن مرضه وعن فقدانه الاحساس الوهمي بالأبدية في كتابه (عن الذاكرة والموت)!! هنا أحسب ولأول مرة صار لـ(ممدوح عدوان) مشروع، لا في الشعر ولا في المسرح ولا في الرواية ادعى (ممدوح) بأن لديه مشروعاً: (لم يكن عندي أبداً مشروع) أمّا في الموت فقد كان مشروعه جاهزاً... أعلنه على الملأ، في البيت والشارع والمقهى والمجلات والجرائد والمحطات التلفزيونية. سيأكل ويشرب ويدخن وكأن شيئاً لم يكن، وسيكتب وسيترجم وسيسافر وسيشفى ويعود شعره لرأسه... ولن يموت... ولكن.

وهكذا كما ترون لم يكن يربطني بـ(ممدوح عدوان) سوى العموميات. وهو رغم ما خصني به من ود، لم يكن حريصاً على الاتصال بي عندما كان يأتي إلى اللاذقية ويمكث أياماً وأسابيع في بيت أهل زوجته، ثم في بيته في أحد مشاريع السكن الجديدة شمال المدينة، حصل هذا ربما مرتين أو ثلاث، لكني خيبت ظنه في لعب الورق كما في الشرب والسهر.. غير أني كنت أول من خطر على بال أصدقائه في دمشق ليرسلوا لي رزمة كبيرة من أوراق نعوته من قبل وزارة الثقافة واتحاد الصحفيين واتحاد الكتاب، لأتدبر أمر إلصاقها على جدران اللاذقية. فأعطيت القسم الأكبر منها لشابين يقومان عادة بمثل هذا العمل، وتركت معي عدداً كافياً لألصقه بنفسي في أماكن محددة.. وبينما كنت أفعل ذلك، كان الناس يلتفون حولي ثم يتزاحمون أمام الأوراق مستطلعين، كثيرون منهم عرفوا (ممدوح) وراحوا يعزونني به، ومنهم من طلب أن يحتفظ بورقة للذكرى أو ليطلع عليها أصحابه. حتى في الأماكن التي يمنع بها إلصاق أوراق النعوت سمحوا لي بالإلصاقها. وشرطي أوقف السير لدقائق، ليتيح لي إلصاق ورقة على لوحة إعلان طرقية، عندما قرأ اسم (ممدوح عدوان) عليها.

كان من الصعب أن أحدد أية مشاعر تخالجني، لم أكن أشعر بأني ألصق نعوة رجل ميت، بل ورقة عليها اسم رجل يعرفه الناس وكأنه ابن مدينتهم، شاهدوه في التلفزيون البارحة البعض قال لي، سمعوا اسمه مراراً، رجل يعني لهم لا أدري ماذا! وعندما عاد الشابان بعد ست ساعات قضياها في إلصاق القسم الأكبر من أوراق النعوة ، قال لي أحدهما: (لم نرم ورقة واحدة، لقد ملأنا شوارع وحيطان اللاذقية بأوراق نعوة أخيك.. رحمه الله!)

عندما تقاوم الكتابة آفة النسيان

قراءة في قصة (نسيا منسيا) لزياد بركات

محمد عبيد الله★

(نسياً منسياً) عنوان عمل سردي جديد لزياد بركات (مواليد غزة ١٩٦٣)، وهو عمله الإبداعي الثاني بعد مجموعته القصصية الأولى (سفر قصير إلى آخر الأرض) ١٩٩٣، والعملان - رغم ما بينهما من تباعد زمني - يسيران في سبيل واحد، ويؤكدان طريقة أو أسلوباً مختاراً عند كاتبٍ لا ينتمي لأنماط الكتابة المستقرة المطمئنة، وإنما يسير في اتجاه التجريب، ابتداءً من منظوره لوظيفة الكتابة وانتهاءً بالمتون والأبنية السردية التي أنشأها.

في شهادة نادرة أو كتابة تشبه الشهادة معنونة بـ(رغم كل شيء كان زمناً جميلاً) يتحدث بركات عن حياته، وعن تعلقه الفطري بالماضي، بزمن يسميه زمن الأسطوانات وزمن عبد الحليم حافظ، ويمكن أن نذكر ببعض ما يتصل بالكتابة مما ورد في تلك الشهادة (مما يساعد في إضاءة منظور الكاتب، ويساند في قراءة إبداعه):

- أكتب، لأنني أريد أن أستمتع بالكتابة. آخرون وهم كثر، يكتبون من أجل إيصال رسالة ما، أو لمجرد الزهو ليس إلاّ... أكتب لكي أتخفى، لكي أترسّب في القاع السحيق كصوت عبد الحليم حافظ الدافئ والملوّع بلمسة الحزن النبيلة.

- أكتب لكي أرثي ذلك الزمن الغابر، المنقضي كطعنة تمت، ويدين مغسولتين من دم المخلّص... أكتب لأنتشل ذلك الصغير من طينه وبؤسه، كي أراه ثانية أمام عيني، فأحضنه وأبكي بملء صدره.

- نشأتُ وحيداً وناحلاً ودون حماية في مخيم يقع على أطراف العاصمة الأردنية عمّان، كان يدعى مخيم «شنلر» ثم أصبح «حطين» ولا أدري ماذا سيصبح اسمه فيما بعد ... آنذاك أقصد في عصر نهاية الأسطوانات، قبل ربع قرن نشأت وكبرت حافياً تحت سماء الله، دون رضى كأنما «الريح تحتي».

وفي الشهادة نفسها ينتقل إلى حكاية حب بين شاب وفتاة، تنتهي بالاعتداء على الشاب، ومقتل الفتاة، في صورة ما يسمى بجريمة الشرف، الفتاة تقتل طعناً بالسكين أمام الطفل الصغير، والكاتب يتذكر صورة الضحية ومشهد القتل «أرى الدم على الأرض دافئاً ورطباً، وأرى الفتاة تنظر إلي بعينيها المذعورتين اللتين يلتمع فيهما رجاء يائس. إنهما تنظران إلي منذ ذلك الوقت إلى الآن، فهل حدث ذلك حقاً أمام عيني ... يا إلهي؟؟».

«نسياً منسيا» عمل سردي استعادي أو استرجاعي، ينهض على محاولة مقاومة النسيان، أو دفع الكتابة كي تفضح الكتمان والنسيان، ولذلك تأتي المادة المروية كلها مستعادة عبر الذاكرة، عن زمن مضى، وبصورة أدق استعادة عدد قليل من الحوادث في أزمنة ماضية، وما يجمع بين الحوادث المستعادة أثرها المتبقي في الذاكرة والوجدان، ولذلك تروى بمنظور الراوي المتكلم/ الشاهد والمشارك وفق ما يمليه الموقف السردي.

يستعيد الكاتب في عمله (نسياً منسياً) زمناً قريباً مما تحدث عنه في شهادته، بل إن الحادثة الأساسية التي تظل هاجس الراوي، هي حادثة مقتل فتاة في المخيم تدعى «عائشة»، وصورة العينين، عيني الضحية، هي ذاتها الصورة التي أقرّ ببقائها في وجدانه، كأن هذا العمل محاولة لاستعادة الصورة نفسها، ولكنها ترد في سياق سردي فيه مستلزمات

★ ناقد وأكاديمي من فلسطين

السرد من إضافات وتحويرات لا تحتفظ بالحوادث كما هي، وإنما تعدّل فيها بما يؤدي إلى تضليل القارئ عن نسبة الحقيقة فيها، أو بما يحولها إلى حوادث سردية وليست تاريخية أو تحقيقية.

يهمنا المنظور الاستعادي، الذي يعتمد على الذاكرة وعلى مستويات من الأزمنة نجملها كما يلي:

– زمن القراءة: قراءتنا للنص، وتفاعلنا معه.

– زمن الكتابة: وهو مثبت في بداية الكتاب (كتب في الدوحة عام ٢٠٠١).

– زمن عائشة (بعد ١٩٦٧): وهو الزمن الذي قتلت فيه عائشة، الفتاة المختلفة، قتلت أمام عيني الطفل وقد أخذت هذه الحادثة نصيباً وافراً من التكرار السردي أو السرد المكرر عبر استعادة ما حدث مرة واحدة، وسرده مرات متعددة. في صورة هاجس متكرر في اليقظة والحلم، ومع الشخصيات المرتبطة بالحادثة.

– زمن دمشق (زمن ماري آرثر): قبل ١٩٨٥ (حيث يدرس الراوي في دمشق ويحب فتاة أمريكية تهتم بقضايا الفلسطينيين والعرب، ثم تقتل أمام عينيه، في صورة شبيهة بمقتل عائشة)، وهذه هي الحادثة الثانية التي يستعيدها الراوي مع حادثة (عائشة) الأقدم زمناً.

إذن يعتمد هذا العمل على حادثتي القتل بصورة أساسية، ويستعيدهما الراوي بعد رجوعه إلى أهله عام ١٩٨٥، يتمزق أمام هذه الاستعادة، الحادثة الثانية – مقتل ماري آرثر – جددت حضور الأولى وضاعفت من تأثيرها، ومع أن الأولى قديمة تعود لطفولة الراوي، إضافة إلى أبعادها الاجتماعية، فقد بدت شديدة الحضور، كأنها ترسبت في أعماقها، ثم وجدت ما يثيرها ويوقظها من جديد، ولذلك تداخلت وامتزجت بحكاية الراوي مع ماري في زمن دمشق، وشكلت جزءاً من حديثهما وحوارهما، قبل مقتل الفتاة الأجنبية (الباحثة في شؤون العائلة الفلسطينية) على يد أحد التنظيمات في صورة تصفية جسدية باسم النقاء الثوري، وبتهمة التجسس (حادثة ذات أبعاد سياسية).

الحادثتان معاً تتصلان بالواقع الفلسطيني من ناحية أبعاده الاجتماعية والسياسية، العادات التي تحكمه، سلوك بعض تنظيماته (بعد الخروج من بيروت خاصة) ومع ذلك فإن هذا الواقع لا يظهر بوضوح وإنما بصورة موارية كرجع بعيد لاستذكارات الراوي وعذاباته وكوابيسه التي هي نتاج ذلك الواقع المركب المعقد.

المادة الحكائيّة، أو المتن السردي، يبدو محدوداً وواضحاً وهو لا يعدو ما ذكرناه مع بعض التفصيلات الأخرى، لكن ما يهمّنا الآن تجاوز هذا المتن، إلى ما يعرف باسم المبنى السردي، أي كيف وصلت إلينا تلك القصة، وكيف تم عرضها وسردها؛ وربما يكون هذا السؤال هو الأهم من الزاوية السردية البحتة.

يبدو العمل مقسّماً إلى فصول صغيرة نميّزها بمساحات بياض، من فصل إلى آخر، وهناك اعتماد على أشكال الترقيم والفراغات لإحداث نوع من التقسيم والانتقال السردي. هذه التقسيمات أو التقاسيم أعطت النص نوعاً من الإيقاع نظراً لاختلالات خط السرد، إنه سرد غير منظم، سرد مشوش، تنظمه الذاكرة ومشاعر الراوي، ولذلك فالإيقاع نفسي، وليس مبنياً على أي شكل من أشكال ترتيب الأحداث أو تطورها أو تتابعها، موجات من التذكر، أو الأحلام/ الكوابيس/ أو الترجيعات والتكرارات لما تم سرده سابقاً ...

يَبدأ العمل مثلاً بجملة دالة: هل حدث ذلك ... حقاً؟! ثم سطر بياض يتيح مساحة للتفكير ولاستيعاب السؤال الاستعادي، قبل أن يبدأ السرد بمنظور الراوي مستعيداً حادثة الطفولة (مقتل عائشة) ... وحتى في سرد الحادثة أول مرة، لا ترد التفاصيل منظمة وإنما مبعثرة، كما تستعيدها الذاكرة لا كما وقعت حقاً ضمن نظام التتابع الزمني.

محمود أو العم محمود قتل ابنة عمه وأخته في الرضاعة، تخلص منها لأنها «فعلتها وكان لا بد من قتلها ... (لوثت شرفنا) فقتلتها»، ولكن في نهاية المشهد، أثناء دفن الفتاة نجد بداية وجه آخر لمحمود «بعد ذلك قال كلاماً قليلاً وهو يغالب رغبة في البكاء لم يستطع إخفاءها، ثم انحنى وقبّل جبينها».

هذه هي الرواية الأولى وفق ذاكرة الراوي، كما يتذكر لائذاً بطفولته، لكن في القسم التالي، ينفتح السرد على الحادثة نفسها، الزمن عام ١٩٨٥، أي بعد سنوات من مقتل الفتاة، الطفل الذي صار شاباً لا ينسى بعد كل هذه السنوات، ولذلك يسأل أمه عن القتيلة، وأثناء السؤال، يتذكر مشهدها أو صورتها، فيقدم لنا إضافات في صورة سرد تكراري، يتوقف التذكر عند صورة العينين، «عندما انحنى ليطبق بيديه على

رقبتها البيضاء والطويلة والصافية، رأيت العينين واسعتين وجميلتين، لكن مذعورتين، عينان ببياض صافٍ كعيني طفلة، أدقق النظر فلا أرى سوى العينين، إنهما تغيبان الجسد كله، تغيبان محمود وبقية الرجال الملثمين والمقبرة وأزقة المخيم وبيوته الفقيرة ووحله في الشتاء» (ص١٢).

هذه الصورة صورة استعادية مضافاً إليها منظور الراوي ووعيه، صورة تمجد القتيلة/ الضحية، ومن خلال مشهد العينين ينقلنا بجملة استباقية إلى (ماري آرثر) يسميها (الباحثة الاجتماعية)، ويقدم النص تحليلاً مشتركاً للراوي ولماري حول عيني الضحية ... ماري هنا ترد بصورة عرضية ويؤدي ذكرها إلى تهيئة حضورها لاحقاً عبر إشراكها أولاً في حكاية عائشة. ولاحقاً يتوسع هذا الارتباط والتداخل.

ويورد النص رواية أخرى لمقتل عائشة، إنه ليس موتاً ولا قتلاً، بل إنها غابت أو ضاعت، تقدم الأم رواية مغايرة تماماً، لا صلة لها بالرواية الأولى، ويمعن النص في تشكيكنا بكل ما سبق، الراوي نفسه، يشك في روايته، ويتيح لنا أن نشاركه الحيرة والشك، هذا ينقلنا إلى مضاعفة السرد المشوش غير القطعي، ويزداد الشك بمشهد لقاء الشاب (الذي كان طفلاً) مع محمود (قاتل عائشة) لكن اللقاء لا يعطيه إلاّ مزيداً من الحيرة «إنني أهلوس، إنني أخلط الحابل بالنابل، الحياة بالخيال، لم يحدث شيء مما رأيتُ أمام عيني، هذا جنون ... هذا جنون» (ص١٦). تعدد الروايات والشك فيها يسمح للسرد أن يستمر، ويعطي القارئ دفعة للاستطلاع والمتابعة، في صورة مصغرة من لمسات (القص البوليسي) لكن هذا لا يستمر، فلاحقا يعود الراوي لتثبيت روايته وتأكيدها من خلال مشهد خروج محمود عن أطواره اليومية، وهروبه إلى المقبرة ... بحثاً عن قبر منسي لم يميّز بأية علامة ...

وفي صورة من صور تأمل الرواية لذاتها مما يقع في باب (الميتا سرد) تحضر حادثة عائشة مسرودة مجدداً أو محلوماً بها مع (ماري آرثر) وهذه الاستعادة هي ما يربط مشاهد العمل أو فصوله معاً، وأميل إلى تعبير (مشاهد) لأن الانتقال السردي أقرب إلى تقنية القطع السينمائي التي سيطرت على تكوين المشاهد وبنائها وانتقالاتها، يستعاد جزء سبق سرده، في مرآة جزء آخر، ومع شخصية أخرى لا تعرفها، لكن حضورها يجمع الاثنتين معاً، ويكوّن مناخاً مشتركاً، وإيقاعاً متناغماً، بل إن وصف الراوي لماري، لا يختلف البتة عن صورة عائشة المستعادة والمسيطرة على ذاكرته ...

وفي المشاهد المرتبطة بماري نعرف أن شخصاً اسمه جواد كريم، مرتبط بالعمل التنظيمي، هو الذي عرّف الراوي بماري، لكنه لاحقاً شك فيها، واتهمها بالتجسس، ولا نعدم شيئاً من نقد التنظيمات وعملها، وبعض الإشراقات الجنسية وإضاءات السخرية التي تشكل استراحات سريعة وسط سرد يسيطر عليه الألم والحزن، لكن كل ذلك ينتهي بمقتل ماري أو تصفيتها أمام عيني الشاب / الراوي نفسه الذي شهد من قبل مقتل ضحية أخرى في ظرف آخر.جواد كريم يبدو متسبباً أساسياً في صورة انتقام سياسي، يختلط بغيرة جنسية مخبأة أو غير معلنة ... ويتجلى هنا نقد التنظيمات وهجاء أخطائها التي ارتكبت تحت مسمّى «النقاء الثوري».

ويهمنا هنا أن نقارن بين منظور الراوي إلى الحادثتين:

- الأولى: رغم انجذابه إلى الضحية، وسيطرتها عليه، فقد برّأ محمود ضمناً من دمها، إنه المنفذ المباشر، لكن مجتمعاً كاملاً دفعه إلى ذلك (ص٣٢-٣٥) هناك حكم أصدرته الجماعة، ونفذه محمود مجبراً، ولذلك يصفه في أحد المشاهد «كان محمود عجوزاً حقيقياً، جسداً ضخماً ورائحة نفاذة، وقلب طفل صغير» (ص٢٤). إنه ليس مجرماً، وليس شريراً بمنظور الراوي، لقد دفع دفعاً ليفعل فعلته وقد ظلت تعذبه حتى كهولته. وهكذا وقف الراوي مع الضحية والجاني في آنٍ معاً، وانحاز إلى فكرة أن الإنسان الطيب قد يرتكب جريمة أو خطأ، أو قد ينفذ ما لا يرغب فيه، تحت ضغوط الجماعة وقوانينها التي تحكم الجميع.

- الثانية: تعامل الراوي معها بصورة أُحاديّة، فبدا جواد كريم ومن خلفه التنظيم الذي أصدر الحكم أو قرار التصفية آثماً مجرماً، ولم يفتش له الراوي عن عذر أبداً، بل تبدت الإدانة والتجريم بصورة قاطعة، خلافاً للمنظور غير القطعي في معالجة الحادثة الأولى. في المستوى الاجتماعي كانت الإدانة محدودة، ومبررة، وفي المستوى السياسي إدانة ساطعة قاطعة ... وما نراه أن شيئاً من التوازن قد اختل بتقديم هذه الصورة، ولو سعى الراوي (ومن ورائه الكاتب) لتعقيد الأمر أكثر ولإيجاد مبرر لما فعله التنظيم، لكان الأمر أكثر استقامة ... ومن خارج الرواية وخارج منظور الراوي وخلافاً لما استبعده ونفاه بتقديم صورة متطهرة لماري، فإنّ فكرة البحوث الأجنبية التي قام ويقوم بها باحثون أجانب

وأمريكان ليست بحوثاً محايدة ولا بريئة، وقد تكون شكوك التنظيم محكومة بمرحلتها في ظل أحوال سياسية مضطربة ضمن سياق من الصراع الطويل ... ما أقصده هنا أن العمل تبنى منظورا واحدا في حادثة مقتل (ماري آرثر) ...

لوازم / صيغ سردية:

بما أن العمل يعتمد على الاسترجاع بصفة عامة، فقد لجأ الراوي إلى جمل تساعدنا على تلقي الاسترجاع، والدخول في تفاصيله، وقد استخدم الكاتب على لسان الراوي جملة من الصيغ المتقاربة التي تكاد تتكرر فيها لوازم منمّطة أو مكررة تقوم بوظيفة الانتقال، وتهيئة السياق للسرد الاستعادي وأبرز هذه الصيغ الجمل الآتية التي وردت في مواضع مختلفة من العمل:

- هل حدث ذلك حقاً؟ (الجملة الأولى)
- آنذاك، سرتُ إلى جوارهم.
- آنذاك، سألت عنها.
- فجأةً، سألتُ عنها.
- آنذاك، استعدتُ عائشة.
- كنتُ شاباً صغيراً آنذاك.
- آنذاك استفقت على عائشة فجأةً.
- حدث ذلك بعد ... آنذاك لم أكن معنياً بشيء.
- ثم حدث أن قالت لي.
- وكان ذلك في زمن مضى.
- لولا أن حدث ما حدث.
- حدث ذلك بما يشبه الحلم.
- إذ ذاك، حدث الذي حدث.
- لم يحدث شيء في يوم من الأيام.
- هل تذكر أن شيئاً حدث تحت سماء الله، أم أنك مثلي تنسى (الجملة الأخيرة).

هذه صيغ لغوية مخصوصة، تشكل روابط سردية، وتفتح الأفق أمام التذكر أو الحلم، أو إعادة السرد (السرد التكراري) وما بينها هو مشاهد قليلة الأحداث، تقوم على لغة فيها تأثيرات وجدانية، لأنها ليست سرداً صافياً، ولا وصفاً محايداً، وإنما هي نوع من استعادة تأثير الحادثة، بعد تضخيمها، وبعد تفاعلها في وجدان الراوي الذي يسيطر عليه الماضي وأحداثه واستذكاراته. وغالباً ما يرتبط هذا الاستذكار بتقنية القطع الضمني من خلال القفز عن تفاصيل وأحداث لم تحتفظ بها الذاكرة، وإنما يتحرك السرد عبر تنوير ما هو مؤثر فحسب، أي عبر انتقاء محكوم بالتأثير وليس بالمنطق الواقعي للحوادث، ولذلك يظل المنظور انتقائياً اختزالياً، ولا يطور أحداثاً متتابعة، وكل هذا مسوّغ بفعالية الذاكرة، التي تنتقي ما تحب أن تسرده، وما هو ثابت فيها.

ومما هو لافت أن النص ينطلق من صيغة استفهامية تفتح بابا لتوقع الإجابة ،ويختتم العمل باستفهام مماثل يعمل على إنهاء الدائرة الإيقاعية ،ويوحي بالمشاركة عبر صيغة الخطاب ،فينتهي العمل ولا ينتهي ..ليظل في شكل سؤال مؤثر مكرر وبذلك يتجنب النص أية صيغة جوابية مغلقة أو قطعية وهذا ما يجعل العمل محافظا على الانتماء إلى كتابة الأسئلة وإثارة القلق ،وهي سمة أخرى من سمات الكتابة الجديدة الخارجة على وهم الحكمة والاستقرار.

تقنيات أخرى:

- ينتمي هذا العمل بشكل مجمل إلى تيار الكتابة الجديدة أو التجريبية، بما فيه من سمات لخلخة السرد التقليدي، وقد جاء التشويش عبر منظور استعادي تنتظم فيه الوحدات السردية وفق ترتيبها في الذاكرة (التي تغير وتبدل وتعدّل) كما أنها تضيف تأثيرات وجدانية وانطباعات متنوعة. ومن خلال منظور الماضي، تسللت الأحلام والكوابيس التي تكشف إما عن سيطرة صورة أو مشهد كما في حضور عائشة في أحلام الراوي، مؤكداً ومشدداً على حضورها في ذاكرته، أو عن رغبات مكبوتة (أحلام الجنس حين تعرف على ماري آرثر) ...

- وقد حضرت تقنية الرسائل صريحة مرتين، مرة في منتصف العمل ومرة في صفحته الأخيرة، ويمكننا وفق ذلك أن نعيد قراءة العمل كله بمنظور «الرسالة» التي يوجهها إلى الصديق، وبمنظور التلقي يمثل هذا الصديق الذي يخاطبه بتودد (أي صديقي) قارئاً متخيلا، يلتبس بكل قارئ جديد للعمل، وهذه السمة تلتقي مع الأبعاد التأثيرية والوجدانية، ومع منظور التذكر واستعادة الماضي، فالرسالة صورة من صور الذكريات،ونحن-كبشر- نكتب لمن نحب ذكريات كثيرة، كي نتطهر منها، ونتخلص من تأثيراتها البالغة في لا وعينا وفي المناطق الغائرة منّا.

- كما يمكن التأكيد على تقنية المشاهد بما يذكرنا بالقطع السينمائي، مما يتوافق مع فعالية الذاكرة والتذكر، ويساعد

على التنقل من وحدة إلى أخرى حتى ضمن المشهد الواحد ... ثمة تنقل بين الداخل والخارج، بين المرئي والمسموع، بين الواقع والمتخيَّل، بين الحسّي والمعنوي ... ويأخذ الانتقال صفة الاجتزاء اعتماداً على لغة موحية وغنية بدلالاتها وبتراكيبها وإيقاعها ... اللغة عامل حاسم في هذا النوع من الأعمال، لأن الاعتناء بها يبدو بديلاً أو تعويضاً عن تقديم الأحداث والاكتفاء بحدٍ أدنى منها.

– يستوقفنا أيضاً في ملاحظة عابرة اسم الفتاة الضحية: عائشة، هكذا هو اسمها، مرتبط بالعيش، لكنها لم تعش بل قتلت، واستمر عيشها في ذاكرة الراوي ووجدانه حتى بعد بلوغه سن الشباب وتعرضه لتجارب متنوعة، اسمها نقيض حالتها. هي ضحية ميتة مقتولة منذ زمن بعيد، لكن اسمها مازال يعيش ... محمود والأم والراوي، يتذكرونها،كلٌ بطريقته.

– وهناك لمحات من التحليل النفسي والاجتماعي، يذكرنا بعلم النَّفس، لكنها تحليلات تظل قليلة ولا تبلغ حداً يفسّر العمل وبالتالي يفسده ... إنها تحليلات منسجمة مع السياق الذي وردت فيه، على صعوبة احتمال السرد للتحليل غير السردي ... لأن مثل هذا التحليل متروك للقارئ وليس من مهمة الكاتب أن يفسر الأحداث التي يسردها ... ومن زاوية أخرى يسوّغ هذا السرد باللجوء إلى تقنية «الميتاسرد» وتأمل السرد اللاحق لبعض تفاصيله، وأجزائه، واستعادتها في مراياه... لإلقاء حزم ضوئية أسطع على بعض الأحداث أو المواقف السابقة.

– أما العنوان: نسياً منسياً، فيعيدنا إلى سورة مريم القرآنية، لأنه مجتزأ من إحدى آياتها، ويرد التعبير نفسه مرة واحدة في داخل العمل، في سياق استنكار أن تصبح عائشة نسياً منسياً، شيئاً متروكاً لا يُذكَر ولا يُلتفت إليه ولا يؤبه له ... لكن نص العمل هو التذكر المضاد للنسيان، من أجل أن تستمر عائشة وتحيا، في الكتابة، كبديل لعيش مفترض. كذلك حال ماري – الوجه الآخر لعائشة، شريكة الراوي في تحليل شخصية الضحية ونظرة عينيها المذعورتين.

أخيراً، نعيد السؤال: هل هذا العمل رواية حقاً كما صنف حسب الغلاف؟

ما نراه من خلال القراءة الداخلية للعمل، أنه قصة قصيرة، طالت بعض الشيء، عما ألفناه في أيامنا من قصص ذات عدد محدود من الكلمات ... إنها قصة قصيرة في منظورها الاستعادي الذي يؤدي إلى انطباع موحد، وإلى اجتماع الأحداث في نسيج واحد، فضلاً عن محدودية الحوادث وقلتها، وانتقائيتها الشديدة ... ثمة اختزال واجتزاء يخص القصة القصيرة في حزمتها الضوئية التي تضيء قطاعاً نفسياً محدداً.

ومن خلال بعض السمات المميزة يمكننا أن نؤكد التفريق باللجوء إلى ملاحظات لخَصها (أندرسون إمبرت) حول القصة القصيرة والرواية دون أن يشتمل الأمر على أي نوع من التفضيل:

– الرواية تصور العالم من خلال مجموعة كبيرة من الأحداث غير المتجانسة، أما القصة القصيرة، فهي تعرض للحياة من خلال واقعة مكثفة الإيقاع. و (نسياً منسياً) تنتمي للنوع الثاني.

– الرواية ترسم ملامح الشخصية ويهتم بها القارئ، لا من باب هذه المغامرة أو تلك، بل من منظور رؤية الحالة النفسية لها. لكن القصة القصيرة تدخل بطلها كواحد من الخيال، ويهتم القارئ بالموقف الذي وضع فيه (البطل) وليس بملامحه.

– تحدث الرواية فينا الانطباع بأننا نقرأ عن أشياء تحدث ونحن نرافق أبطالها دونما عجلة، في رحلة طويلة، لعدة فصول، أما القصة القصيرة فهي تسرد لنا أمراً وقع ونجد أنفسنا في لهفة لنعرف النهاية التي تختم الحادثة (أندرسون أمبرت – القصة القصيرة – ص ٤٣).

ومع أن هذه الملاحظات وغيرها ليس بالضرورة أن تكون حاسمة وقاطعة، فإن مختلف السمات السردية في (نسياً منسياً) تنطق بسمات القصة القصيرة وتنأى عن الرواية. وأياً كان الحال فإن التقارب الأجناسي، قد صار ملمحاً أساسياً من ملامح التجريب، وفي فنون السرد بخاصة تبدو المقدرة على الاندماج والتداخل والإفادة من مختلف الفنون، وتقنياتها المتنوعة. وما يهمنا أن (نسياً منسياً) كتاب ممتع، نقرأه دفعة واحدة، ويترك فينا أثراً، خلافاً لكتب كثيرة ... قد لا نجد دافعاً لمجرد إكمال قراءَتها... وهو على قِصَره وبساطة عالمه... منسوج ضمن لعبة سردية ذكية ومشغولة بتأنٍ وإتقان، ولكل ذلك، نتطلع إلى الأعمال اللاحقة للكاتب، ونستغرب هذا الصمت الطويل.

. صدرت (نسيا منسيا) عن دار أزمنة بعمان،٢٠٠٤.

وحيد الطويلة
وممارسة «ألعاب الهوى»

عبدالرحمن مجيد الربيعي*

رواية الكاتب المصري وحيد الطويلة «ألعاب الهوى»، هي عمله الروائي الأول بعد مران سردي جاد حققه في مجموعتيه القصصيتين الأخاذتين «خلف النهاية بقليل» ١٩٩٧ (أربع طبعات) و«كما يليق برجل قصير» ٢٠٠٠ (طبعتان).

هذه الرواية ممارسة متقنة لـ«ألعاب الهوى» على الورق بعد أن بنى قرية مقطوعة واختار لها موقعها الجغرافي وأوجد فيها اناسها الذين هم رغم انقطاعهم عن الخارج ولا مبالاتهم به فان لهم (وكيل تموين) معتمد من الحكومة، ولهم ممثل في (الاتحاد الاشتراكي) ولهم أيضاً طموح في أن يصل أحدهم للبرلمان.

من يقرأ هذه الرواية لا يصدق أن القرية لا وجود لها على الخارطة المصرية، وأن الناس النابضين بالحياة أولئك الذين عجّت بهم وضجّت هم توليفة من الكاتب. تشكلوا من ومضات لبشر عرفهم وعاشوا في ذاكرته، في هذه القرية او تلك المدينة من مصر المحروسة.

لا أستطيع أن اصف هذه الرواية الا بالفاتنة، ولقد جعلتني مفتونها لدرجة انني تأنيت في قراءتها رغم قصرها (٢٧٠ صفحة) حتى استمرئ الاحداث وأتملاها وهذا ما أفعله مع كل عمل إبداعي يأخذني ويفتتني، و«ألعاب الهوى» جعلتني - انا القارئ- لاعبا فيها.

تلك القرية القصيّة، بعيدة عن العاصمة، وعن مركز أي مدينة أخرى، ورغم أنها في بلد اسمه مصر إلا ان لها قانونها، وكبارها ممثل الاتحاد الاشتراكي ووكيل التموين- وهما يمثلان الحكومة- وخطيب الجامع الذي هو بالنسبة للناس المحور والرأس، هو مقصدهم لحل كل اشكال يمرون به، وهو عرّافهم وحكيمهم، وهو أيضا الخبير باللصوص والمطاريد والمطلوبين.

خطيب الجامع اسمه الشيخ حامد بن عروسة ويشكل ثنائياً متآلفاً مع الشيخ الضرير اسماعيل مؤذن الجامع (عفيف إلا في موضوع الأكل، يأكل بقرة بحوائجها، يمشي وراء الشيخ حامد على طول الخط يصدّقه ويصدّقه الا في حكاية الأكل).

ذلك لأن الشيخ حامد لا همّ له الا الأكل فهو لذته ومبتغاه. يستحوذ على (ذكر البط) وملحقاته ويترك أبناءه يتضورون جوعاً هم وأمهم «نميرة» والتي تراقبه وهو يحيط «الطبلية» بساقيه فكأنه يدافع عن الطعام الذي فوقها من هجوم متوقع قد تقوم به زوجته التي تشقى في إعداده ولا تنال منه شيئاً.

يشكل الجامع مركز القرية، والشيخ حامد خطيبه (كبيرهم ومرجعهم) عندما يعتلي المنبر فانه يقول ما يعنّ له، ولا أحد يستوضحه، والجامع هو إذاعة القرية ومن مكبر الصوت المعد لرفع الآذان لا يستغرب المرء انه سمع نداء من أحدهم بأن عشرين ذكر بط سرقت منه. والشيخ حامد يعرف جيداً أن السارق هو ابنه الدمرداش. ويقول في سره: (كيف يقف على المنبر لينهى الناس عن السرقة وابنه سرق ربع بط البرية وحدها؟) وكانت النسوة يعرفن السارق لذا فهن (على باب دار الشيخ حامد كل صباح يشتكين الدمرداش ويطلبن العوض ونميرة تطيب خاطرهن حتى لا يطلع صوتهن في الشارع ومعه الفضيحة). أما (القانون) الذي صار يسود في القرية وبعد ان (أخذت السرقة تفعل فعلها بين العائلات) هو ان الامر (اقتضى ان يكون لكل عائلة حرامي معتمد يدافع عنها ضد حرامية العائلات الاخرى تجاوزت سلطته وصورته صورة كبير العائلة في كثير من الأحيان).

تتكون عائلة الشيخ حامد من زوجته نميرة وولده الدمرداش أما شقيقه الكبير فاسمه النادي وله شقيقان أخوان هما محي

* كاتب وروائي من العراق

الدين وابراهيم. ورغم ان الشيخ حامد قد درس في الازهر الا ان عائلته هذه كلهم من اللصوص وقد لحق بهم ولده الدمرداش في حين ان عمه الشابوري نال سجناً مؤبداً.
تسيطر على أجواء الرواية نغمة واحدة هي السخرّية وهو ما لم نجده في النصوص الروائية الكثيرة الخالية من هذه (الخفّة التي تحتمل) بل وتُستزاد.
حتى اللصوص يمرون في سياق الاحداث بظرفهم غير المحدود. ومن أشهرهم راغب الذي مرّ على الشيخ حامد (وهو يحمل على كتفه جوالاً مكبوساً على آخره) وسلّم على الشيخ حامد (السلام عليك يا عم الشيخ)، ولكن الشيخ حامد انتبه الى (أنات مخنوقة تتسرب من الفتحات الضيقة للجوال) فكان رده: (عليكم السلام يا حرامي يا ابن الحرامي).
وذهب راغب بسرقته من ذكور البط الى (الغبايشة) القرية المجاورة التي دعي الشيخ حامد ليخطب في جامعها الشاغر من أي خطيب، ولكن مؤذن الجامع أفهمه بأن راغباً هذا (فرد جوالاً به عشرون ذكر بط ليبيعها للمصلين) كان يخرجها واحداً واحداً وكلها جثث هامدة مختنقة بالجوال.
أما خطبة الشيخ حامد في قرية (الغبايشة)، فكانت من أظرف الخطب فرّ بعدها هارباً بجثته الضخمة. ومما جاء في خطبته تلك: (ربنا قال يا جبريل هات لي أنظف صَولة طين في المحيط الاطلنطي.. إنتو عارفين المحيط الاطلنطي ده قد إيه يا ولاد؟ هه؟ أكبر من بحر السخاوي الغول ده ميت مرة).
و(انفتحت الافواه على آخرها ولم تعد) واضاف: (بحر السخاوي اذا كان عرضه عشرة أمتار فالاطلنطي ده بيجي أكثر من خمسة ستة كيلو بالعرض).
واستمر هذا الكلام وسط ذهولهم فتحول الى القول: (انتو عارفين المحيط الهندي قد ايه بقه يا جماعة.. علشان تعرفوا انتو غالبين عند ربنا قد ايه يا بتوع الغبايشة يا امراء، أكبر من بحر النحال عشرين مرة أقلّه).
السخرية النادرة في هذه الرواية لا تخفت نبرتها بل هي ماضية نحو التألق كلما أوغلنا في قراءتنا لها.
وتتواصل السخرية في الوصف الطريف مثلا لأبوشبارة (هل هلال أبوشبارة اول مرة يحضر صلاة الجمعة من سنين، رجل تخين فعلاً، بمؤخرة منتفخة كأنما جمع مؤخرات العائلة في مؤخرته، لا ينفع معها كرسي ولا دكة خشبية ولا يحزنون).
وكأن هذا الوصف يعيدنا بشكل ما الى رواية سارتر «الغثيان» اذ وصف رجلاً كبير الأنف بأنه كاف لضخ الهواء لعائلة كاملة. ولكل وصف سياقه بالتأكيد.

ولعل «هرم» السخرية في الرواية هو ذلك الذي ينطق او يقوم به الشيخ حامد، ومع هذا له من يحذو حذوه مثل «وفا زيت حار» ابن عمه الحاج قرد الذي ألصق الذي باسمه «وفا» لقب «زيت حار» لأنه عاد من التحاقه بالازهر مع حامد خالي الوفاض الا من زجاجة «زيت حار» سرقها فأصبحت له لقباً ملتصقاً به «سرقها من المطعم المجاور للمعهد الأزهري، الزيت الذي كان يأبى أن يذوق الفول بدونه. و«وفا زيت حار» لم يعتل منبراً ولذا استغل احدى الفرص و(طلع على المنبر من غير حد ما يدعيه) ولم ينته الامر عند هذا الحد بل انه عندما فعل ذلك كان معه كتاب قديم عن الخطب المنبرية (وبعد أن حمد الله وأثنى عليه، تكلم عن فضائل الصوم مع ان إحنا مش في شهر رمضان).
والأطرف من الخطبة الدعاء القديم الذي قرأه كما هو رغم انه موجه للسلطان (قطز) وعساكره ونصها:
(اللهم عافنا واعف عنا
اللهم ارزقنا واكرم مثوانا
اللهم انصر السلطان قطز وعساكره وامحق بسيفه رقاب الطبقة الكافرة الباغية، يا مالك الدين والدنيا، يا رب العالمين).
فتحول جمع الحاضرين لأداء الصلاة الى حناجر تقهقه.
بين أجمل شخصيات الرواية «الفنجريّة» تلك المرأة الوافدة على القرية منذ عشرين عاماً واقامت ولم تغادر، كانت تكدّ وتكدح فعلّمت الآخرين ان يحترموها بمن فيهم بعض الحرامية التي حاولت ان تصلحهم بعد أن وفرت لهم العمل الحلال. وصفها الروائي بقوله: (طرحتها الشبيكة على رأسها حتى ظهرها، والكحل يلمع في عينيها، عايفه من يومها. لا يدري- المتكلم- متى جاءت الى القرية ولماذا حطت في غفلة من الزمن كأن الأرض طرحتْها، لا أحد يسأل عن أصلها وفصلها، كأنها سرقت لسان الناس ورمته في بير، تحيط نفسها بأشباه الهاربين من بلادهم من الثأر ومن الموت).
وهذا الوصف يعمق اغتراب هذه المرأة المعلومة في عالم القرية التي أصبحت فيها لا بائعة فقط بل وتقوم بتزيين النساء وأعمال صغيرة اخرى عدا بيع جسدها او ابتذاله.
وكان النادي شقيق الشيخ حامد الكبير ملاذها وحاميها، وموته كان خسارة لها وليس لأسرته فقط حيث كان الشيخ حامد الأكثر حزناً عليه فهو الأمين وسط أجيال من الحرامية.
وكان سؤال عروسة أم حامد العجوز الخرفة يلاحقها: (يا بنت يا فنجرية جوزك الأولاني عايش ولا ميت يا بت؟).
ولم ترد على هذا السؤال. لكن الفنجرية وبعد وفاة النادي ظلت

قريبة من اسرته وأسر اخوته خاصة الشيخ حامد.
ولكن وفا زيت حار كان يلاحقها، يخاطب المرأة فيها، يوقظ جسدها الملهوف لفحولة الرجل، ولم يستطع الوصول اليها الا بخديعة ومكيدة عندما أسند لها مهمة إعداد الحلوى في حفل أسري. وقدّم لها الحشيش وزاده عليها حتى فقدت وعيها فاغتصبها وعندما استيقظت واكتشفت ذلك ورأته جوارها ممدداً جنّ جنونها وانتهى الأمر بزواجه منها عرفياً رغم كرهها له.
تزوجت مضطرة وبتستّر حيث ان العارفين بالأمر قلة وعلى رأسهم الشيخ حامد، ولذا كان يتسلل الى بيتها ليلاً كاللص، وهو لص حقاً.
كل هذا الفيض الساخر الذي يشكل موسيقى الرواية وعليه ينتظم ايقاعها لم يكن سخرية من أجل السخرية بل كان مقارعة للموت المتربص، وقد وفق الروائي في ايجاد ما يمكن أن أسميها فانتازيا الموت التي عاناها الشيخ حامد منذ بداية الرواية عندما جاءه عزرائيل ليقبض روحه فطلب منه أن يمهله ولكن وفق الايقاع الساخر فكأن الأمر مجرد دعابة ليس إلا. وقد جاءه عندما كان يتناول الطعام هو ومساعده الضرير اسماعيل الذي لم يكن يسمع ما يدور بين الشيخ حامد وعزرائيل الذي يسأله: (انت مين ودخلت هنا إزاي؟) فيرد: (أنا عزرائيل يا شيخ حامد) ويظن الامر مزاحاً فيقول: (مين مين يا خويا؟) فيأتيه الجواب: (عزرائيل).
ثم يستمر الحوار بينهما هكذا:
(- وعايز ايه يا ابن خالي؟
- عايزك علشان تيجي معايا
- آجي معاك؟ يا داهية دقي، ملقيتش غيري ليه؟).
الى آخر هذا الحوار.
كما ان أمه «عروسة»، في آخر أيامها وهي غارقة في تدخين الحشيش ولم تعد تقدر حتى على حبس بولها كانت ترى موتها القريب وتحدثهم عنه فهو الحلم الجميل الذي تحلق في عالمه كل ليلة.
وتأتي نكبة الشيخ حامد بوفاة أخيه النادي. وتذهب الرواية بهذا المنحى الفانتازي في خاتمتها بعد ان عاد الشيخ حامد من المقبرة حيث دفن أمه «عروسة» وقراره في أن يذهب للحج يداعب أحلامه ليغفر الله له ذنوبه.
وكان عزرائيل قد أمهله ثانية رغم انه لم يرد ذلك حيث واجهه بالقول: (إوعى تكون فاكر اني خايف منك، الكفن واضب، الصلاة واضبة، ونميرة- زوجته- في النازعات والمحجّة- هنا يقصد حجة الأرض التي سرقت منه- تعال وقت ما انت عايز يا خويا).
ولذا جاءه وهو يهمّ بمغادرة المقبرة فناداه:
(- على فين يا شيخ حامد؟)
فيرد عليه:
(- حياتك الباقية يا خويا!)
ويعود ليسأله:
(- على فين يا شيخ حامد؟)
فيرد:
(- رايح أفك حسرتي)
ويكون قول عزرائيل: (- ما تيجي تفك حسرتك عندي؟)
خاتمة الرواية.
ويبدو لي ان وحيد الطويلة كانت منتبهاً لهذه المسألة منذ بداية روايته الممتلئة بالشخصيات الضاجة بالحياة واعتمد عليها ليختم بها روايته هذه التي بدأت بالشيخ حامد وانتهت به. وهي نهاية ذكية جداً.
ان قارئ هذه الرواية وخاصة من أهل الشأن - كتاب رواية ونقادها- لن يتساءلوا: لماذا كان حوارها بأكمله دارجاً؟ ولماذا تسربت هذه الدارجة حتى الى متنها؟
والسبب كما أراه هو أن الروائي أقنعنا بأن روايته لا تكتب الا هكذا. ولو انه فصّحها لأصبحت رواية أخرى، وستفقد توهجها حتماً.
ولعلي وأثناء قراءتي لها وجدت أن ثوابتي اللغوية في ضرورة الكتابة بالفصحى متناً وحواراً قد غادرتني حيث شكّلت الدارجة سنداً هاماً في معمار هذا النص الروائي الساحر والشخصيات التي نبضت فيه والمشيّد كله من خيال الكاتب فصارت حقيقة مثل قرية «ماكوندو» التي شيدها ماركيز العظيم في روايته «مائة عام من العزلة».
وهناك ملاحظة مهمة انتبهت لها هي ان المناصب الحكومية او الرسمية في هذه القرية هي مناصب من حديث المسميات السياسية مثل «ممثل الاتحاد الاشتراكي» او «وكيل مصلحة التموين» والحلم الذي راود «الحاج قرد» عم حامد بأن يكون نائباً وزيّن له البعض الأمر.
لم نجد التركيبة التقليدية للقرية المصرية حيث العمدة وشيخ المغفر ومأمور المركز... الخ.

* صدرت الرواية ضمن منشورات دار ميريت- القاهرة ٢٠٠٤.

غادة كرمي
البَحثْ عن فاطمة

غالية فهر آل سعيد★

في العام ٢٠٠٢ نُشر كتاب «البحث عن فاطمة» الذي يحوي السيرة الذاتية لغادة كرمي إلاّ إنّ الحدث مرّ دون ضجةٍ ولم تذكره الصحافة العربية إلا بالنزر اليسير. وعكس ذلك، احتفت الصحافة الإنجليزية في بريطانيا وأمريكا بالكتاب ووصفت محتواه بالجودة والتفرد. ولاقى الكتاب ما يستحقه من المدح لكونه وثيقة تقدمها شاهدة عيان لحياة امرأة عربية أتى بها والداها للمملكة المتحدة بعد نكبة ١٩٤٨ ولم يتجاوز عمرها عندئذ التسع سنوات. وكانت بالكاد تعرف ما يدور أو ما تخبئه الأقدار، وكان كل ما تعرفه وتشعر به مرتبطا بالحزن الذي ألم بها عند انفصالها عن مربيتها المحبوبة، فاطمة، وكلبها، ركس، وبيتها في فلسطين.

ويتميز كتاب «البحث عن فاطمة» بقيمته الاجتماعية لأنه يعالج طبيعة التهجير- الذي يتحول لاحقا إلى لجوء- وبقيمته الانسانية لأنه عميق الدلالة والأثر. يقدم نص الكتاب وصفا صريحا وشفافا لمشاعر صبية صغيرة يتم اقتلاعها من فلسطين ثم يطلب منها، رغم ذلك، المحافظة على القيم العربية التقليدية. وكانت هذه القيم حاضرة، لكن كحضور الأشباح، في منزلها الجديد في قولدس قرين، وكان والداها يبثانها لها عبر أساليب تفتقر للأصالة والعمق. بعبارة أخرى، مثل هذا التوريث للتقاليد أبعد ما يكون عن الوضوح والصراحة.

عمل والد غادة مذيعا في هيئة الإذاعة البريطانية ومنح لقب فارس لخدماته للإذاعة، وعرفت أمها كامرأة تجهد نفسها لمقاومة التأقلم على بيئتها الجديدة. وكانت هذه المرأة المسكينة غير قادرة على التغير أو راغبة فيه لدرجة أنها هيأت منزلها على شاكلة المساكن التقليدية في فلسطين: في محاولة منها لإحياء ماض دمره اليهود تدميرا مروعا. ترفض الأم أن تتعلم الإنجليزية لاعتقادها بأنها ستعود هي وعائلتها إلى فلسطين في وقت قصير للغاية.

★ باحثة وأكاديمية من سلطنة عُمان

وظفت غادة تحليلا على درجة عالية من الصدق والامانة مكنها من الإفصاح عن مشاعر يجد اللاجئون صعوبة شديدة في التعبير عنها. تذكرنا هذه السيرة الذاتية بالملاحظات التي سجلتها حنا آرنط عن اللاجئين ومعاناتهم (الإمبريالية، صفحات ١٧٠-١٧٥). في هذا الكتاب، ذكرت حنا: إن انعدام الدولة عند اللاجئين يسلبهم الحقوق التي يتمتع بها كل المواطنين وان اللاجئين يتعرضون لانتقادات تفوق تلك التي تتعرض لها الدولة التي أجبرتهم على اللجوء. أما كتاب غادة فقد أسهب في سرد مواقف الشعور بالظلم بغرض تقريب آلام النكبة للقارئ وكشف المأساة التي وقعت على شعب مسلوب الحقوق والهوية والأمل- شعب نسيه العالم. كان المشهد يعبر عن الثقافة الحية والذكريات المشتركة والجذور الضاربة في ارض فلسطين، ثم فجأة يجد ما يقارب المليون إنسان أنفسهم منتزعين من وطنهم ومهجرين لدول غريبة؛ دون أي أمل في العودة.

نجح السرد الذي اتبعته غادة في توضيح هذا المشهد بصورة جلية ومؤثرة. لم تلجأ غادة للسرد المجرد للأحداث بل عبرت عن الحالة النفسية لطفلة سبب لها الصراع صدمة نفسية هائلة الأثر؛ موضحة لطبيعة صراع تجاوز الطرد من الوطن الى مجالات أخرى كالحياة في دولة المهجر. في مثل هذا الوضع تؤدي الضغوط الملحة بالانتماء لقيم متناقضة لاستمرار الصراع- وإن بأشكال ومظاهر أخرى. إن البحث عن فاطمة يعبر عن صدمة نفسية كبيرة تعرضت لها طفلة عندما اعتقدت إن اللجوء يعني الرغبة في أن تكون بريطانية اكثر من البريطانيين، ورغبت في الحصول على أي شيء تنسجم فيه.

ترعرعت غادة في فترة سابقة للتغيرات الكبيرة التي طالت المجتمع البريطاني، أي في خمسينيات القرن العشرين، وهي فترة عرفت بالرجعية والمحافظة والعنصرية والانغلاق. كان المجتمع البريطاني -حتى في لندن- مجتمعا بريطانيا ولا شيء غير ذلك. صحيح، توجد صعوبات كبيرة أمام دخول اللاجئين لبريطانيا في الفترة الحالية إلا إن الفترة الماضية كانت اكثر صعوبة بسبب التناقض بين متطلبات الإنصهار في المجتمع البريطاني والحفاظ على الهوية الأصلية للاجئ.

لقد تعذبت غادة بما فيه الكفاية. لقد توقعوا منها أن تكون بنتا عربية ومسلمة ملتزمة وفي الوقت نفسه أجبروها على التأقلم وتبني الثقافة البريطانية. انتج هذا الصراع حياة غير مستقرة في فترة النضج استمر معها حتى وجدت العنصر المفقود في حياتها. وكان ذلك في يوم واجهتها فيه مجموعة من الطلاب اليهود ليطلبوا منها أن تفسر لهم لماذا تسمي نفسها فلسطينية في الوقت الذي لا وجود فيه لهذا المكان؟ توجد إسرائيل فقط ولا شيء آخر، كما قالوا، والفلسطينيون لا وجود لهم كشعب؛ فهم مثل الأرمن والروم واليهود من قبلهم. شعرت غادة ان هذا القول العدواني يمثل قمة الكراهية والإساءة. لقد أثار فيها هذا الموقف ميولا قوية نحو السياسة وشعورا بالظلم استمر معها ودفعها للتعامل مع المأساة التي وقعت على شعبها وعليها شخصيا. عبرت غادة كرمي عن هذا الموقف السياسي ببلاغة مدهشة وهي في مسيرة بحثها عن فاطمة؛ المسيرة التي ظلت مستمرة رغم الوصول لبعض الأجوبة. والعبرة النهائية في الكتاب هي: إن الماضي المسروق من الكاتبة لا يزال في أيدي اللصوص الذين سرقوه.

الســــرب

أحمـــد العجمـــي★

نضرب الهواء بجناح واحد
وبنغمة وحيدة نشرخ الفضاء
ها نحن نكرر ما يفعله الملهم!

* * *

ربما نتيجة ما تراكم في حوض تاريخنا المعتم، من غبار القمع، وصنع الاستبداد، والذي تمكن من عجننا بوشائجه، وتنميطنا في أقمطته المحكمة، صرنا غير قادرين على فك لفائف هذه الأقمطة، أو اكتشاف أنسجتها المدجَّنة، حتى أخذنا نمجدها ونبتهل لدفئها، ونصطفيها دليلاً ناصعاً في حراكنا نحو براعم الحرية التي تبتسم في الأقاصي!

ولعل قماط (السرب)، الذي تريحنا الغفوة فيه، ونكرس جلّ براهيننا لتبجيله والحفاظ عليه، ما هو إلاّ من مبتكرات غبار الاستبداد، ومنجزاته الحريرية، التي استطاعت أن تسلبنا ذواتنا وطاقاتنا الإبداعية، وتمايزاتنا، وفرادتنا، لتخلق منا جوقة تسبح في مدارات التكرار والتسبيح بقدرات الملهم (قدّس سرّه)، وخوارقه التي لا تنضب، سواء كان هذا الملهم من فصيلة اللاهوتيين، أم السياسيين، أم المنظّرين، أم غير ذلك!

ومن يحاول أن يبتكر رفة مخالفة لجناحيه، أو يصدح بترنيمة أخرى، فما هو إلاّ مارق وصابىء وناشز، مصيره النبذ، وتحل عليه الشتائم واللعنات، ولا يستحق المغفرة والتسامح، إلاّ بعد أن يتوب ويتخلى عن ذنوبه، ويعود مقلداً ومكرراً نفس الصفير الذي يمنحه صفة التبعية!

هيمنة المتبوع

إذا كان مدلول السرب يشف عن إطار لمجموعة منتظمة ومنسجمة، يقودها أقواها ولو وهما، فتأتمر بأمره، وتؤدي نفس حركاته بنمطية وطاعة، فإن علينا أن نفكر في أن ما يتضمنه هذا الإطار ما هو إلاّ فرد وظله ؛ فالقائد المهيمن يعتبر كل من يتبعه ويطير خلفه لا يتعدون أن يكونوا ظلاً له، فكلما تزايد طول هذا الظل المسحور بضخامة قائده، تفاقمت هيمنة المتبوع، وأصبح الملهم الأكثر خيالاً وقداسة،ومعرفة حتى بأحوال المجرات الأخرى وسكانها،ومعرفة ما حدث،وما لم يحدث، وقليلاً قليلاً تكبر الرغبة في قلبه، وتحلّق به الطموحات في بسط ظله المديد على أكبر قدر من فرائص المكان والزمان، فلا يجد من حل سوى العمل باستمرار على إظهار صورته وسطوته على المشهد الكلي، والبحث في كيفية محو الصور المجاورة والمزاحمة، مهما تطلب من ترياق، ومكائد، وسحر، ومكارم، ووعود، وهذا ما يُعبّر عنه باستتباب الأمر، حيث يتوقف نهر الزمن عن الجريان، فيدوم ظله المديد!

★ شاعر من البحرين

صفير الظل

إن الفعل الذي يتمتع به التابع ويمتعه في ذات اللحظة، هو المشاركة في خلق المهيمن، وصقل صورته وكرسيه، ونشر تعاليمه وحكمه، والدعاء له بالخلود . وفي مناخ هذا الخدر المستفيض الذي يطغى على عقل التابع، ويسلبه ملكاته الإبداعية، وطاقاته وإمكاناته المختزنة،وحريته، يتحول هذا الكائن إلى ظل يتوهم أنه يستمد حياته وحيويته من قامة سيده وإشعاعه الفيّاض، فيتمسك بإيمانه الزائف،المتمثل في أنه كلما أصبح القائد أكثر هيمنة وقداسة أصبح السرب أكثر تماسكاً وصلابة ؛ وربما هذا ما يفسر ويشرح تماثل الأسراب، وفشلها المستمر في عبور أقاليم الاستبداد، والخروج على طقوسها، وكيف يمكنها أن تتجاوز برزخ القمع، وتتصل بخيوط الحرية والإبداع إذا ما كانت ثقافتها وسلوكاتها مهندسة خلف الفرد الأوحد، الذي يجبّ الفردانية تحت قبة الجماعة المحرَمة للانزياحات، والمصفَدة للعقل، بمنهج الاتباع!

سحر الجماهير

من الممكن أن يكون الطيف الفضفاض الذي تبثه لفظة الجماهير مغرياً لثقافة السرب، حيث أنه لا وجود للسرب بدون ختل سحر الجماهير، وهو ما يجعل كل مشروع سرب، يتغنى بالجماهير وطاقاتها وإمكاناتها، ثم يأخذ في تحديد معالم هذه الجماهير وأطرها، وما يمكن أن يفعل بها ومن أجلها! وفي مشروع سربية الجماهير يعتقد السياسي المهيمن أن سربه هو السرب الوحيد الذي يمثل الجماهير، وهو قادر على التحليق بها في فضاءات أحلامها، وتتمظهر الجماهير في تفكيره كتلة صماء، مسلوبة الحرية، سهلة الانقياد، مفتتنة برنين عباراته ووعوده، وتكون رهن إشارته في أي وقت، فمتى يقول لها انطلقي لا تتردد! ولا يبتعد عن هذه الألحان الفاسدة، كل من يحلم بأن يكوّن سرباً بمواصفاته وعلى هيئته، سواء الفنان أوالأديب،أوالشاعر، أو أي فحل يحمل جينات الهيمنة! فسحر سرب الجماهير، سوّل للسياسي أن يحمل يافطة (الغايات تبرر الوسائل)، وسوّغ للفنان التخلي عن الإبداع والالتزام بشروط الفن وجمالياته، إلى الإيغال في كيفية اقتناص شغف الجماهير، وإبهار آذانها، ومد ظله عليها، بمبررات الالتزام بها، وقد يتحقق لمهيمنين أن يفرّخوا أسرابهم العمياء، ولكن وقتما يستيقظ البصر و تورق البصيرة، سينفضّ هذا السرب عن ملهمه، ولن تسمع إلا مزامير الخراب!

تهشيم الأيقونة

إن أيقونة السرب، هي أحد رموز الاستبداد الحريري،الذي يسرّب الوهم بالحياة في فضاء الموت، وتبقى نشطة ومستنسخة آفاقها المظلمة، طالما كانت الديمقراطية محجوراً عليها ؛ ولكن عندما يرتد للجماهير بصرها، وتتفتح خلايا تفكيرها الحر من خلال أسلاك الديمقراطية، ووهج الحرية التي ترى في الحِزم الإنسانية مجموعة طاقات ومواهب فردية، قادرة على التحرك من عرشان الظل، والتحول إلى فوتونات نشطة متعددة ومتنوعة، تضيىء بماء تفكيرها، ووهج أفعالها، فضاءات اللعب السياسي، والفني ؛ في هذه اللحظة التي تتفتح فيها أيقونات الديمقراطية، ويصبح للكفاءات موازينها، تندحر هيمنة الفحل ويتلاشى شبح ظله، فتتكاثر الانزياحات الإبداعية، ويصبح من حق كل طائر، أن يغرد بحنجرته الخاصة، ويختار فضاءه الذي يخربشه بجناحيه، ليثري سماوات الحرية، وتصير الجماهير شبكة طاقات في ذاتها، طاقات متنوعة ومتداخلة، تحفّز الفرادة والإبداع على أن تكون هي ميكانزم الحزب السياسي، والمجموعات الأدبية والفنية، أو أي حزمة أخرى تنشد المستقبل، وحينها تتهشم أيقونة السرب، تحت طرقات الديمقراطية، وتندحر ثقافتها الضالة المضللة التي تحضّ على التبعية!

خريطة الفلسفة

إدريس كثير★

«**هذه هي الطريقة الآرية في التفكير: موضوع/ محمول. وليست هي الطريقة الوحيدة ولا هي الأكثر وضوحا ودقة**».

بورس

في كتابهما «ما الفلسفة» تساءل جيل دولوز وفليكس غاتاري(١) عن إمكانية وجود فلسفة صينية او هندية او يهودية او اسلامية. فأجابا بالايجاب. إلا أن هذه الاخيرة ستكون حكمة أو دينا، وفيلسوفها سيكون حكيما.

أما الفيلسوف الاغريقي فهو محب للحكمة او صديقها (فيلو= صديق). ويمتاز الحكيم الشرقي في نظرهما بالتفكير من خلال الصور ويعتمد المحسنات البلاغية، في حين يعتمد الاغريقي على المفهوم والشخصيات المفهومية المجسدة له. أما المقام فلدى الاول متعال عمودي اما لدى الثاني فمحايث وأفقي. هكذا فالصور لدى الصيني هي خطوطه الابجدية المنفصلة او المتصلة ولدى الهندي هي اسقاطاته الدينية على الأرض ولدى العربي هي بيانه ولدى المسيحي هي أيقوناته. الصورة إذن أنموذجية تراتبية إسقاطية تحيل على أصل سماوي، أما المفهوم فمحمولي ترابطي يشق مساره الأرضي بكل عناد وقوة. وعليه هناك من يمنح المفهوم حظوة العقل ويخص الصورة بليل اللاعقل، وهناك من يمنح الصورة امتياز الحياة الروحية ويخص المفهوم بالفهم المصطنع. ومع ذلك «لابد من ملاحظة أن الديانات لا يمكنها ان تصل الى مستوى المفهوم بدون ان تنكر ذاتها، وأن الفلسفات لا يمكنها أن تصل الى مستوى الصورة دون أن تخون نفسها».(٢)

إن حرارة الصداقة وامتلاك الرأي وحب الجدال وأفق التعايش الجماعي لدى الاغريق هي العناصر الأولية لبناء خريطة الفلسفة، اتخذت من المدينة فضاء لها ومن الوجود مسكنا ومأوى، فاكتشاف هذا المسكن اللغوي والأنطولوجي هو ما ميز الفلسفة الاغريقية عن صنوتها الشرقية التي هامت في القطب التجريدي المتعالي مفتقدة للارتباط بالأرض والتراب.

نيتشه هو من أسس خريطة الفلسفة وجغرافيتها حين بحث في تحديد السمات الوطنية لكل من الفلسفة الفرنسية والانجليزية والألمانية. لماذا كانت هذه الدول الثلاث هي القادرة على إبداع الفلسفة في العالم الرأسمالي؟ لم استثنى اسبانيا وايطاليا؟ ربما لأن اسبانيا كانت أكثر خضوعا للكنيسة وايطاليا أكثر قربا من أماكنها المقدسة. إن ما أنقذ انجلترا وألمانيا فكريا هو قطيعتهما مع الكاثوليكية وما أنقذ فرنسا هو حسمها مع الغاليكانية. كان الألمان يؤسسون فضاء الفلسفة كمقام للمحايثة وكان الفرنسيون يبنونها ويشيدونه وكان الانجليز يسكنونه ويقطنون فيه. ولم تحذ اسبانيا ولا ايطاليا حذوهم، لذا افتقدنا لمكان وفضاء خاص بالفلسفة. ولربما كان في القيام بتطوير قوي لتركيب المفهوم بالصورة في ضرب يمكن نعته بـ«(Concettisme) ضرب من التوافق المسيحي للمفهوم والصورة. إلا أن هذا الاختيار ورغم أهميته الجمالية يضمر الفلسفة أو يحولها الى بلاغة ينفلت منها الامتلاك العارم للمفهوم.

وماذا عن البرتغال؟ لا نحتاج بكل تأكيد الوقوف عند أهمية سواحل البرتغال ولا عند الخطوة السياسية والديمقراطية الجبارة التي حققتها هذه الجهة من أوروبا (ثورة القرنفل) كما لا نحتاج تعب الاشارة الى الارتباط اللصيق بالكنيسة وظلالها الوافرة على هذه البقعة من الأرض.. من التراب. كل هذه السمات ترشح البرتغال لاحتضان ما أخفقت اسبانيا

★ باحث واكاديمي من المغرب

وايطاليا في تحقيقه. لقد انذر مانويل ماريا ماريلو نفسه لجمع شتات الفلسفة الغربية في مقام البرتغال وكان كتابه: «خطابات الحداثة».(٣) من الكتب الرحالة القليلة في جغرافية الفلسفة. فيه نصوص وتصورات فلسفية هاجرت من كل حدب وصوب من اليونان والنمسا وألمانيا وبلجيكا وفرنسا وانجلترا.. هاجرت كلها الى البرتغال. علها تثمر من جديد في هذه التربة الايبرية التي افتقدت لأسباب سياسية طارئة الى الخصوبة الفكرية والفلسفية لمدة ليست بالقصيرة».(٤)

ان انفتاح تراب البرتغال لجمع هذا الشتات ولاجتثاث ترابه عبر مقام منفسح لا يهاب ربط المحايثة بالتعالي كما يربط الحداثة بما بعد الحداثة، سيؤدي الى فهم وقبول التعددية الفلسفية القائمة على التنوع المفاهيمي والحجاجي وعلى مختلف أشكال العقلانية المترتبة عن هذا التنوع. «وهو ما يسمح بالحديث عن عقلانيات وليس عن عقلانية واحدة وعن خطابات متمايزة تتبادل الحجج فيما بينها وتقوم بتصريف ما يتوفر لديها من مخزون مفاهيمي ومن قوة خطابية في التأثير».(٥)

فإذا كانت الحداثة تقوم على العقل وبالتالي على المفهوم كتراب فان ما بعد الحداثة تقوم على اللاعقل وبالتالي على الانزياح كصورة. فهل سنسمي هذا الاجتهاد «Concettisme»؟ قد لا تخلو هذه التسمية من تلفيق، إلا أن هذا الاجتهاد ينعته كاريلو «بالانعطاف البلاغي» ذلك الانعطاف الذي يترك الفلسفة النسقية الاساسية (من الأس) جانبا ويميل الى التصور المرتبط بالسياق والبلاغة والتواصل. وإذن ما تنبأ به كل من دولوز وغاتاري لاسبانيا وايطاليا قد تحقق في البرتغال وإن كان لم يتحقق في شكله المفاهيمي فقد جرى في شكله الصوري (صورة) هكذا يجب التنبيه الى أن «الانعطاف البلاغي» للفلسفة قد انطلق من بلجيكا وليس من فرنسا على يد بيرلمان وصديقه ثم على يد ميشال مايير ليستقر بالبرتغال، كما يجب التذكير بأن اجتثاث تربة الفلسفة الأرسطية قديما من موطنها الاغريقي ونقلها الى الأندلس تم على يد ابن رشد بتلك العناية التي تمنح الفلسفة تربتها وللدين تربته.

إن الفلسفة الآن توجد بشكل مضاعف على مشارف شمال المغرب (افريقيا). فهل نستطيع نقل مشعلها إلى تربتنا؟

في المشرق العربي بدا ترحيل ثم توطين الفلسفة اليونانية بمفاهيمها ومقامها بادئ ذي بدء على يد أبي يوسف اسحاق الكندي في مقام آخر كان يملأ كل أفق التفكير والصراع العقائدي، فضاء متعال نحت له الكندي مفاهيمه الفلسفية في جملته المشهورة «تأييس الأيسات عن ليس»، في دعوة صريحة لتأسيس انطولوجيا مغايرة، تنتقل من العدم (ليس) الى الوجود (أيس) وتجتهد في ردم الهوة التي تفصل الطرفين النقيضين.. فضاء متعال ينطلق من لا شيء من الكاووس ليحط في مقام وجودي بمحاولة فريدة من نوعها انطلقت بمفاهيمها وخاضت غمار الصراع التأسيسي لمقام المحايثة ضد أعداء الشخصيات المفهومية.

إلا أن المقام اليوناني كان عاصفا في لا نهائيته لكل محاولة استقلالية فبقيت محاولة الكندي محاولة يتيمة، جمد مسارها وأتلفت رسومها.. لكن كيفما كانت الحالة، فالثابت ان الفارابي قد انتبه الى المسألة. مسألة «الوجود» وفصل فيها القول(٦) رغم انه كان يتحرك في مقام ارسطو ومفاهيمه بصور الحكيم وبلاغته.

فهو يقول «وليس في العربية منذ أول وضعها لفظة تقوم مقام «هست» في الفارسية ولا مقام «استين» في اليونانية...(٧). وحين يقابلها بهو والهوية وبالموجود والوجود وكان والكينونة.. يلاحظ بأن كل هذه التقابلات لا تملأ حياد «استين» مثلما قد تملؤها كلمة «شيء» كمثال أول. وأمام هكذا وضع يقول: «وأما أنا فإني أرى أن الانسان له أن يستعمل أيها شاء».(٨) رغم ان هذا الاختيار المفترض من طرف الفارابي مشروط بـ«لكن» الا انها شرائط تقريبية تقابلية لم تفكر في غياب الكلمة إذا كانت كلمة «إيس» من الكلمات المهملة.

إن اكتشاف اليونان لاستين (Estin) كمسكن لغوي وانطولوجي، يقابله غياب صريح لذات المسكن لدينا. فنحن كالبدو الرحل لا مسكن لهم سوى الصحراء على مستوى اللغة. أي العراء والتيهان الاستعاري.

ألا يمكن للغياب بدل الحضور وللترحال بدل الاستقرار وللصحراء بدل المدن وللعراء والتيه بدل السقف والقصد أن يؤسس خريطة مغايرة للفلسفة؟

هوامش

١ - Gille Deuleuze- Felix Guattari Quest ce que la philosophie? Ed. Minuit. 1991.P89.

٢ - مانويل ماريا كاريلو. خطابات الحداثة. دار ما بعد الحداثة ٢٠٠١. ترجمة إدريس كثير- عز الدين الخطابي.

٤ – نفسه ص٥.

٥ – نفسه ص٨.

٦ – أبونصر الفارابي، كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، ١٩٧٠ ص١١٠ – ١٢٨ .

٧ – نفسه.

أقصى مراتب اللـــــذة

عـزيز الحـدادي★

«إذ كل لذة فهي أبدا كالظل لشيء آخر». ابن باجة

لم يكن بإمكان اللذة أن تحقق ذاتها إلا عبر اتصالها الروحي بالألم فهي تنشده باستمرار : « نشيد الألم » على الرغم من أن هناك لذة لا يتقدمها الألم، وهي لذة العلم والحكمة. أما لذات الحواس فإنها تجمع بينهما إذ « قد يقع في السمع التذاذ وتألم مثل حالنا عند سماع الأغاني المحزنة» لكن كيف يمكن تفسير هذا العشق الانطولوجي الذي يجمع بين اللذة والألم في نفس الآن ؟ ألا يمكن أن يؤدي ذلك إلى تدمير متبادل بينهما ؟ وما هي المسافة التي تفصل لذة العلم عن الألم ؟ بل أكثر من ذلك ما هي أنواع اللذات ؟.

يحدد ابن باجة في رسالة الوداع أنواع اللذات قائلا : « تنقسم اللذة إلى صنفين : صنف يعرف باللذات الطبيعية وهي لذة المحسوسات كالالتذاذ بالحار والبارد، والتي ترد أجسامنا كالمأكولات والمشروبات، وكالالتذاذ بنوع الأكل والشرب والنكاح وهذه توجد بالطبع والذات عند تقدم اضدادها. فإن الجوع والعطش يتقدمان الأكل والشرب، ومتى كان أحدهما أشد كانت اللذة أكمل وأتم» .

أما الصنف الثاني من اللذة فهي المعقولات وما يجري مجراها كالالتذاذ العقلي، ربما يكون هذا التحديد الذي قدمه الفيلسوف الأندلسي المغربي للذة الطبيعية يدخل ضمن مشروعه المعرفي الهادف إلى تمييز لذة النظر الفلسفي عن الأنواع الأخرى، ذلك أن المسألة لا تقتصر على ذكر محاسن كل لذة على حدة فحسب، بل ان ما يسعى إليه ابن باجة هو تحبيب الفلسفة للناس من خلال مقارنة لذتها باللذات الأخرى، و الشاهد على ذلك أنه يحاول أن يقرب بين لذة العلم والكمال الإنساني لأنه إذا : « كان ما يكمل بها الجسد هو الصحة وما تكمل به القوة الناطقة هو الحق»، فهل معنى ذلك أن لذة الحواس أيضا مهددة بشراسة الألم وما يحدثه من تدمير؟، هل يمكن أن نسلم من الألم بدون حكمة؟.

لا يتردد فيلسوفنا في الاعتراف بأن الذات الطبيعية تشترك مع لذة الحواس الأربع : «وأبين الحواس – في رأيه – لذة البصر ولذة السمع. فانا إذا أبصرنا مرأى حسنا وقع التذاذ بما أبصرناه دون أن يتقدم لنا تألم بما أبصرناه، وكذلك السمع». على الرغم من أنه يتحفظ من حاسة السمع باعتبارها قد تجمع بين اللذة والألم في نفس الوقت. يمكن القول أن الألم أعدل قسمة بين الناس مثله مثل العقل، إذ يوجد في الإنسان بالقوة، ويحتاج إلى أكثر من محرك ليخرج إلى الفعل.

فقد بان بأن المحرك الحقيقي للألم هو اللذة، لأن كل التذاذ هو انفعال يحصل في الجسم، بيد أن ابن باجة يستثني الالتذاذ بالعلم أو الفلسفة من هذه المعادلة لأنه : «متى طلبنا العلم فلسنا نطلبه لهذه اللذة التي تحصل متى علمنا شيئا» ذلك أن العلم يكون مطلوبا لذاته وليس من أجل غاية أخرى كما أصبح عليه الحال في زماننا هذا، إذ بات العلم العملي كالطب والصيدلة مصدرا لجمع المال وتحقيق الثروة على حساب الفضيلة، هكذا تختلط الأشياء في الحقيقة وليس في سابق الرأي، وقد عبر الفارابي عن هذا الوضع قائلا: «أقول إن إنسانا علم جميع ما كتبه أرسطو، غير أنه لم يعمل بشيء مما فيها، وآخر عمل، إلا أنه لم يعلم، فيفضل العامل الجاهل على التارك العالم»، إن الفيلسوف كيفما تصرف به زمنه، فإنه يظل دائما يفضل الفضيلة على اللذة التي ترتبط بالصحة، لأن الصحة قد يقتصر عليها من لم يكن معدا للعلم ولا للفضيلة النفسية، على الرغم من أن هناك استثناء خطيرا

★ كاتب من المغرب.

يشكك في صحته، هذه المعادلة الخطيرة التي تقابل بين صحة الجسم وصحة العقل، خاصة : «وإن الفاضل لا ينتفع بفضيلته ما لم يكن كامل الصحة، والصحيح قد ينتفع بصحته إذا لم يكن فاضلا» هنا يقربنا النص الباجي من التباس لغة الفلسفة بلغة الشعر لأن الفلسفة بقدر ما تدعو إلى احتقار الجسد باعتباره مصدرا للقلق والألم، وباعتباره أيضا يربط الروح بالأرض أو يسجنها كما قال أفلاطون بقدر ما تحرض الفيلسوف على العناية بالنفس أو العقل باعتباره يسمو به إلى أقصى مراتب اللذة: «لأن العلم الأقصى هو تصور العقل وهو وجود العقل المستفاد الذي لا يمكن فيه النسيان» لأنه في منأى عن الزمان و المكان و لا يتأثر بأحوال الجسد لأنه فاعل ولا ينفعل، كما أنه أزلي خارج عن مقولة الكون والفساد، لكن متى يصل الإنسان إلى مرتبة العقل المستفاد باعتباره عتبة تطل على العقل الفعال؟ هل بواسطة لذة الحواس أم بواسطة العلم؟. لا يتردد ابن باجة في الإعلان عن أن الطريق الوحيد المؤدي إلى أقصى مراتب العقل المستفاد هي امتلاك الفطرة الفائقة، ذلك أن الإنسان الكامل الفطرة هو الذي فطر على أن يكون لنفسه. ولا يمكن أن يكون خادما لغيره، وفي مقابل ذلك نجد من فطر على أن يكون خادما لغيره وكماله أن يخدم غيره لأنه أعد لذلك، وهذا أفضل وجوداته. هكذا يبقى في هذه المرتبة إلى أن يفسد جسمه. لأنه لا يتوفر على الفطرة الفائقة.

ويحفز فيلسوفنا تلميذه وصديقه في رسالة الوداع على الإيمان بفطرته الفائقة قائلا: «فبين أن الفطرة الفائقة هي الفطرة التي ينال بها العلم النظري. وأنت فلك الفطرة الفائقة، وحاشاك أن تنزلها منزلة الناقصة فتكون ساعيا لغيرك بالاقتصار على أن تفعل سوى العلم فتكون أقبح الظالمين ظلما لأنك مظلوم من أحب الخلق إليك وهو أنت» والحقيقة أن هذه الدعوة إلى المزج بين الأنا والمطلق مادام أن المطلق هو وحده الحقيقي، والحقيقي وحده المطلق «تجعلنا نعتقد في أهمية الكوجيطو الباجي الذي يجعل من الأنا مصدر المعرفة والوجود في نفس الوقت، ذلك أن تعظيم الأنا ومنحها مرتبة أشرف في الوجود من خلال تخليصها من خدمة الغير وعدم تحقيرها بواسطة اشتغالها في مجال آخر غير العلم أو أن يتم وضعها في منزلة ناقصة. يمكن اعتبار كل ذلك بمثابة كنز ينقب عنه الفيلسوف داخل أعماق الإنسان لترقى بواسطته النفس من مرحلة العبودية إلى مرحلة السيادة. هاهنا يلتقي ابن باجة مع ديكارت الذي اكتشف قارة الفلسفة من جديد من خلال الكوجيطو: «أنا أفكر إذن أنا موجود»، أو بامكاننا أن نقارنه مع هيغل الذي ربط بين الروح والمطلق.

إن الفلسفة في حقيقة أمرها ليست إلا مجرد تتويج لمملكة العقل باعتباره أسمى نور يملكه الإنسان صاحب الفطرة الفائقة إذ من خلاله يتعرف على أسرار العلوم وأسرار الكون، لأنه إذا كانت العلوم يقينية وكلية ومن ثم فإنها غير فاسدة. فان العقل هو أيضا مطلق وكلي وغير فاسد، لأن الإنسانية غير فاسدة، ولكن يفسد الإنسان الفرد. وإلا ما معنى استمرار افلاطون وأرسطو وابن باجة وابن رشد إلى يومنا هذا، هل استمروا في الحياة كأشخاص أم كنوع إنساني امتلك فطرة فائقة أوصلته إلى مرتبة العقل المستفاد والعقل الفعال؟.

يتوجه ابن باجة بنداء إلى صديقه الفيلسوف قائلا : « فإن شئت أن تكون تسعى ليكون كمالك في الآلات وذلك باليسار، فيكون كمالك كالحالم أو كمالك بالصحة فتكون عبدا بالطبع سواء ملك إنسان أو لم يملك، أو يكون كمالك بالفضائل الشكلية فتكون مدبرا من سواك تحتاج إلى مدبر. وتخرج عن مرتبة الإنسانية بالطبع إلى مرتبة أشرف من الحيوان غير الناطق أو تكون كاملا بكمالك الذي يخصك فتكون قد كملت في ذاتك ولم تفتقر في الوجود إلى سواك». يتعلق الأمر بعلاقة الإنسان بوجوده بصفة عامة، وبعلاقة الفيلسوف بالوجود بصفة خاصة، ذلك أن ابن باجة يميز بين الإنسان الذي يخدم غيره، والإنسان الذي يكون خادما لنفسه ولا يحتاج إلى غيره. وبخاصة إذا استطاع أن يحصل على الكمال الذاتي من أجل أن لا يفتقر إلى سواه، لعل هذه المرتبة التي يتحدث عنها ابن باجة لا يمكن أن تحصل للإنسان العادي، بل إنها حالة يصل إليها أصحاب الفطر الفائقة، أي الفلاسفة الذين يفضلون اعتزال العامة، وتدبير أنفسهم لأن الفيلسوف في نظر صاحب رسالة الوداع عاشق أسير للاغتراب يسعى إلى تشييد مدينته الفاضلة، مدينة لا تتسع إلا لفرد واحد، خالية من القضاة والأطباء والنوابت، ذلك أن كينونته لا تشعر بالاطمئنان والسكينة إلا في هذه المدينة، حيث يعيش مع أصدقائه الفلاسفة الذين يشبهونه بالرغم من أنهم قد ماتوا كأجسام، ولكنهم أحياء كأرواح تمتد في كتبهم. لأن خلود النفس معناه خلود الآراء الفلسفية التي نطقت بها وأصبحت عبارة عن آثار، عشق الآثار باعتبارها أقصى مراتب اللذة.

السيد حافظ وكيمياء التجريب

عبد الكريم برشيد*

السيد حافظ، هو المسرحي الذي عاش زمنه المسرحي كاملا، والذي جمع في ذاته الكاتب والمخرج والمنظر والمبدع والإنسان والسياسي، واستطاع أن يخرج من دائرة القطيع، وأن يكون ذاته، وأن يؤسس رؤيته الجديدة والمتجددة للعالم، وأن يكون أحد الشهود على العصر، بكل متغيراته السياسية والعلمية والاجتماعية والفكرية، وأن يكون مقيما ومسافرا، وأن يكون مواطنا في مملكة المسرح، وأن يجد في هذا الوطن المسرحي كل القيم الجمالية التي ضيعتها الأوطان الواقعية.

هو كاتب مشاكس ومشاغب، يعيش فكره في كتابته الغريبة والمدهشة، وهو لا يكتب إلا حياته، وليست حياته - في حقيقتها - إلا اختزالا لحياة الإنسان في عموميتها، وشموليتها وكليتها، وفي ثوابتها ومتغيراتها، وفي جوهرها الصلب، وفي أعراضها المرنة والرخوة..

لقد كتبت عن هذا الإنسان المبدع منذ ثلاثين سنة، ومنذ ذلك التاريخ تغيرت أشياء كثيرة في العالم، كما تغيرت أشياء كثيرة في رؤيته الإبداعية، وفي كتابته المسرحية، لقد كتبت عن مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) وذلك عندما أخرجها سعدي يونس في بغداد، وقد عرفت المسرحية قبل أن أعرف المسرحي، واكتشفت فيها إحساسا حارا وملتهبا وصادقا وحقيقيا، وقرأت فيها كوميديا سوداء، وتمثلا رماديا للوجود، ورأيت أن رؤيته ليست سوداء تماما، وليست بيضاء خالصة، ولكنها رؤية مسرحية مركبة، رؤية تشبه غرابة اللحظة التاريخية، وتشبه عبثية الأيام والليالي المجنونة ..

واكتشفت أن هذا الكاتب هو كاتب تجريبي، وأنه يؤسس للممكن أكثر مما يستنسخ الكائن والموجود والمعروف والمألوف، وأنه من أهل الإبداع، وليس من أهل الاتباع، وأنه كاتب مسرحي غير مدرسي، وأنه بذلك بغير أستاذ، الشيء الذي سوف يجعل منه - فيما بعد - مدرسة إبداعية قائمة الذات ؛ مدرسة لها منهجها في الكتابة، ولها بنيتها، ولها أدواتها، ولها لغتها المسرحية الخاصة، ولها منهجها العلمي والفكري والجمالي.

يبهرك في هذا المسرحي - الاستثنائي - قدرته العجيبة على أن يكون كاتبا، وأن يكون ناثرا في نفس الوقت، وأن يكون مخرجا، وأن يكون منتجا، وأن يكون ناثرا، وأن يكون مؤرخا للمسرح، وأن يكون باحثا ودارسا وأن يكون منظرا..

إنه الرائي الذي أسس مشروع رؤيا، وهو الذي كتب عن الفلاح البسيط عبد المطيع، وعن أبي ذر الغفاري، وهو الفارس الذي كتب عن (فرسان بني هلال) و(عنتر بن شداد) و (أبو زيد الهلالي) وهو الطفل الذي كتب للأطفال أجمل المسرحيات (أولاد

* كاتب وباحث مسرحي من المغرب .

جحا - سندريللا - قطر الندى - حب الرمان - الشاطر حسن - سندس - علي بابا)

وهو في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) في رؤيته الثانية يجعل الأحداث تدور في دولة وهمية هي (فردوس الشورى) وهذه الدولة هي التي كانت سابقا تحمل إسم (الفردوس الأخضر) وأهم ما يميز هذه الدولة المتخيلة - مسرحيا - هو أنه (ليس لها موقع جغرافي على خريطة العالم، لأنها دولة تقع على حدود اللازمان واللامكان، بمعنى أنها معنوية تظهر في عصور التخلف والعجز، والقهر والهزيمة)(١)

والسيد حافظ، في كتابته المسرحية التجريبية، يمثل التلاقي بين كل المتناقضات المختلفة، فهو تجريبي، من حيث شكلانيته المشهدية، وهو ملتزم فكريا وسياسيا في مضاميته الإبداعية، وهو طفل بروحه، وعالم بفكره، وهو مفكر وصانع ماهر، وهو شاعر وتقني.

وهو مصري جغرافيا، ولكنه كوني في رؤيته الإنسانية الشاملة..

وهو ساخر لحد الجدية، وجاد لحد السخرية الموجعة..

وهو واقعي الرؤية، ولكنه فنطازي في قراءته لهذا الواقع الملتبس والمنفلت والزئبقي، وأيضا، في تفكيكه له، وفي إعادة تركيبه بشكل جديد ومثير ومدهش، أي بشكل تحضر فيه الإثارة، ويؤثثه الإدهاش، وتقيم فيه الغرائبية..

وفي إبداع السيد حافظ، يتقاطع اليومي والتاريخي، والمحسوس والمتخيل، والحلمي والأسطوري، وتتحاور كل مكونات الكون، وتتفاعل - كيميائيا - كل عناصره المختلفة والمتنوعة.

وهو مسرحي سبعيني، ينتمي أساسا إلى جيل النكسة، ولكنه لم يسجن نفسه في حقبه تاريخية معينة، ولا في جيل من الأجيال، ولا في خطاب مسرحي مقولب ومحدد الأبعاد..

فهو أساسا من مدينة تاريخية وكونية، لها علاقة حية بالتاريخ وبالجغرافيا وبالإنسان، أي من مدينة الإسكندرية، المفتوحة فكريا وحضاريا على كل العالم، وعلى كل الحضارات المختلفة، والمفتوحة - جغرافيا - على حوض البحر الأبيض المتوسط، والمفتوحة كذلك، على كل الأجناس البشرية، وعلى كل الإثنيات وعلى كل اللغات، وهذا مايفسر رؤيته الكونية الواسعة والمفتوحة والمتسامحة، وهو ما يفسر أيضا، أن تكون الإسكندرية موطنا للسفر والرحيل، وليس موطنا للإقامة الثابتة والجامدة..

ومن الإسكندرية، رحل هذا المبدع الإنسان إلى دولة الكويت، ومنها عاد - بعد ذلك - إلى الإسكندرية، ثم رحل إلى القاهرة، وبلا شك، فقد كانت رحلاته الذهنية والنفسية والفكرية والروحية أهم وأخطر من كل رحلاته داخل المكان والزمان، ويظهر أنه لا يعترف بالمكان الجامد والثابت، ولا بالأسماء القاموسية المحنطة، ولهذا، فإنه لا يكف عن تأسيس أسماء أخرى جديدة، وذلك لدول خيالية، ولمدن أخرى ممكنة الوجود في الأذهان، وفي الفضاءات المسرحية التجريبية، ولمواقع جغرافية مثل (الأودية الزرقاء) ومن البلدان التي أسسها نجد بلاد اللامعنى، وذلك في مسرحيته التجريبية التي تحمل إسم (كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى)..

وفي قاموس الدول، نجد دولة أخرى تحمل إسم (فردوس الشورى) وعن هذه الدولة المتخيلة يقول السيد حافظ في مسرحيته (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) في كتابتها الثانية، بأن هذه الدولة (ليس لها موقع على خريطة العالم) وعن هذا المبدع الاستثنائي تقول حليمة حقوني (إن السيد حافظ ينتقل من المعلوم إلى اللامعلوم، ومن الجزء

إلى الكل، معبرا عن قضايا تهم السواد الأعظم من الناس، ولم يكن ذلك ليتأتى لولا أنه يحب الناس ويؤمن بهم وبقدراتهم الكامنة، ولذلك نراه يتمرد على سكوتهم وخمولهم إزاء المواقف الحياتية لإيمانه وثقته بأنهم يملكون القدرة على الحركة والفعل) (٢)

الإيمان بالإنسان إذن، هو ما يحرك هذا المبدع، والإيمان بضرورة التغيير، في عالم لا يمكن أن يقبل بأي شيء غير التغيير، والإيمان بأن الإنسان كائن محرك ومتحرك، ومغير ومتغير، وذلك في وجود لا يعترف إلا بالتغير، وهذا ما جعله مناضلا حيويا ضد الجمود والثبات، وضد النمطية، وضد النمذجة في الحياة وفي الإبداع، وضد غريزة القطيع، وضد التكرار، وضد الاجترار، وضد التقوقع والانغلاق، وضد الغربة والمنفى.

ولأنه يبحث عن المدينة الفاضلة، فقد وجد نفسه - وبالضرورة - يبحث عن الإنسان الفاضل، وقد تكون هذه الرؤية حالمة ورومانسية وغير واقعية، ولكنها رؤية إبداعية بكل تأكيد، والإنسان يهفو إلى الأجمل والأكمل وإلى الأعلى دائما، مع أنه يعرف أن النظر إلى الأعلى يتعب، وهل حياة المبدعين الكبار إلا سلسلة كبيرة من المتاعب؟ وهل يكون سيزيف إلا ذلك الذي أتعبه الوصول إلى قمة الجبل؟

وهو يبدأ مسرحية (المنشار) بتصدير مأخوذ عن عبد الله النديم، وتقول كلمته (لكي تتقدم الأفكار وتتحسن الأحوال لابد من التجربة للكشف عن المواهب القادرة)(٣)

التجربة أولا، وفعل التجريب ثانيا، وهل المبدع إلا حياة فيها كل شيء؟ وهل هو إلا مسار عمري تتداخل فيه المراحل والمحطات، وتتقاطع فيه المشاهدات والشهادات والحالات والمقامات ؟ وهل يكون الإبداع الحق إلا تجربة إنسانية حقيقية وصادقة؟ يقول حامد في مسرحية (الخادمة والعجوز) :

(نص عمري قضيته في شرب الشاي والدخان والنساء والشعر والبحر والصيد والجري وراء..اللاشيء.. الفراغ.. أنا كنت شاعر.. وكنت بحاراً وكنت صياداً وكنت دون جوان.. في كل مينا كانت لي صديقة أو زوجة)(٤)

فمن هو المتكلم في هذا الكلام ؟ هل هو شخص الكاتب، أم هي الشخصية الدرامية المتكلم لها وعنها ؟ وهل هناك فرق، بين عالم الكاتب، كما يحياه بين الناس، وبين عالم الشخصيات؟

إن الأصل في هذه الشخصيات أنها غير ورقية، فهي حياة وحيوية، وهي وجود حقيقي، وهي حالات إنسانية متدفقة، وهي مواقف صادقة، وهي شبكة علاقات متداخلة، وهي صور مقتطعة من نسيج الواقع اليومي، ومنتزعة من نسيج الواقع التاريخي، ومقتبسة من نسيج الواقع الحلمي والأسطوري للإنسان. إن السيد حافظ، قبل أن يكون مبدع مسرحياته، فهو، قبل كل شيء - مبدع حياته، ولعل أكبر وأخطر كل إبداعاته على الإطلاق، هي حياته، أو هي مسيرته العمرية الحافلة بالصدق والحركية والحيوية وبالطاقة الإبداعية المتجددة، وتعبر هذه الحياة عن نفسها، من خلال إهداءاته التي تتصدر أعماله المسرحية، وهي تكشف عن طبيعة الوفاء فيه، وتكشف عن الاعتراف بالفضل لأهل الفضل، وفي بداية مسرحية (إمرأتان) يمكن أن نقرأ ما يلي (عندما عرضت مسرحية امرأتان على مسرح قاعة المسرح القومي لم أتوقع لها هذا النجاح) وهو يهدي هذا النجاح المستحق إلى (الدكتورة هدى وصفي التي وقفت مع هذه المسرحية..

وإلى روح الكاتب أمير سلامة الذي ساهم في إنتاجها وكان مشرفا على الفرقة المركزية بالثقافة الجماهيرية)(٥).

ولا أظن أن أحدا من الكتاب المسرحيين العرب، قد كتب بنفس القوة التي كتب بها السيد حافظ، ولا

بنفس العنف، ولا بنفس الشجاعة والجرأة، ولا بنفس الغزارة والتنوع، فهو يفيض كلاما، ويفيض كتابة، ويفيض مسرحا، ويفيض مواقف، ويفيض إحساسا، ويفيض تصورات غريبة وعجيبة ومدهشة، ويفيض صدقا وشفافية، ويفيض حرية وحيوية، ويفيض عشقا للجمال، سواء في بعده المطلق أو في أبعاده النسبية، وسواء - أيضا - في روحه المؤسسة، أو في تجلياته، أوفي مظاهره المتعددة والمتنوعة.

فهو كاتب ملتزم، ولكن في غير تحجر ولا تقوقع، وفي غير انحياز إلى اللغة الخشبية، وإلى المواقف التهويلية والعدمية، وهو واقعي، من غير أن يكون منفصلا عن ذاكرته الجماعية، ومن غير أن يكون منفصلا عن الوجدان الشعبي العام، ومن غيرأن يكون منفصلا عن التاريخ الإنساني الشامل والكلي، ومن غير أن يكون منفصلا عن الأجواء الحلمية والكابوسية والأسطورية..

يسجل له النقد المسرحي العربي ريادته في مجال التجريب، ذلك أنه كان مارس فعل التجريب، كتابة وإخراجا (حتى قبل أن يطرح المصطلح للتداول، وحتى قبل أن يتفلسف المنظرون حول إشكالية المصطلح في أواخر الثمانينات)(٦).

ولعل أهم ما يميز تجربته، سواء في حياته اليومية، أو في إبداعه الأدبي والفني، الخاصيات الأساسية والحيوية التالية، الصدق، والحرارة، والمعرفة، والحس الجمالي المرهف، والتنوع، والتعدد، والتجريب، والتجديد، والعنف الحيوي، والشفافية، والحرية، والسؤال، والبحث عن المعنى، والإحساس بالغربة وبالقهر، والشاعرية، والشمولية التي تتمثل في وحدة الفنون في تجربته الإبداعية، فهو شاعر وناثر، وهو رسام وسينمائي، وهو ساحر وعراف، وهو صحفي ومؤرخ، وهو عالم وبهلواني، كما تتميز هذه التجربة بكل سمات الطفولة وملامحها، وبكل شغبها وعنفها البريء والنبيل، وقد ناضل دائما، من أجل أن يحتفظ داخله بروح الطفولة، وأن يظل هذا العالم محافظا على هذه الروح، والتي هي بالأساس روح الكون وروح الوجود، وأن يكون لذلك انعكاس في مسرحه وفي مواقفه وفي حياته اليومية، وهو يؤكد على أن الأصل هو الجمال، وأن هذا القبح الذي نراه، سواء في الناس أو في الأشياء، هو شيء عارض وطارئ، وأنه مرض مثل كل الأمراض، وأنه قابل للشفاء، وهذا ما يجعل مسرحه رحلة ملحمية باتجاه المدينة الفاضلة، وباتجاه الإنسان الكامل، وباتجاه اللحظة العيدية الحقيقية، ولقد اشتغل بالمسرح - وفي المسرح - وكان ذلك (بحثا عن كلمة ومعنى وشكل غير تقليدي)(٧)

أكثر التجريبيين اليوم، لا يهتمون إلا بالشكل وحده، الشيء الذي يجعل هذا الشكل فارغا من أي مضمون ومن أي معنى، ومن أية رسالة، وبهذا يكون الشكل مجرد زخرفة، ويكون مطلوبا لذاته، وتكون كل مفرداته - أو جلها - مجرد محسنات شكلية ولونية وضوئية خارجية، ومجرد شرود ذهني ونفسي، ومجرد هروب من السؤال الوجودي والفكري والإجتماعي والسياسي، وتكون استقالة من المعنى، وتكون مجرد رحيل إلى بلاد اللامعنى، وما هكذا يرى السيد حافظ الفن ودوره، وما هكذا يحيا التجريب، ويمارسه، ويحترق بلهيب أسئلته، وبلهيب غرابته، ويجمر عوالمه الزاخرة بالمعاني الوحشية، وبالمعاني الجديدة دائما وأبدا ..

الهوامش :

١ - السيد حافظ - مطلوب حيا - العالية والأمير العاشق، مركز الحضارة العربية - رؤيا - القاهرة - ٢٠٠٣ - ص ١١
٢ - نفس المرجع السابق - الغلاف الأخير.
٣ - السيد حافظ - الخادمة والعجوز ومسرحيات أخرى - مركز الحضارة العربية ورؤيا - القاهرة - ٢٠٠٤ - ص ١١٦
٤ - المرجع السابق مفسه - ص ٩
٥ - السيد حافظ - امرأتان - العربي للنشر والتوزيع ورؤيا - القاهرة ٢٠٠٣ - ص٥
٦ - د. أحمد العشري - بين التجريب والالتزام وهموم الإنسان - من كتاب (إمرأتان) م س - ص ١٢٥
٧ - نفس المرجع..

إصدار جديد من كتاب «نزوى»

مغامر عُماني في أدغال إفريقيا

ضمن سلسلة إصدارات كتاب نزوى صدر كتاب (مغامر عُماني في أدغال افريقيا) حياة حمد بن محمد بن جمعة المرجبي (١٨٤٠- ١٩٠٥) والمعروف بتيبوتيب قام بترجمته وتقديمه الباحث والاكاديمي العُماني محمد المحروقي.

تناول الكتاب السيرة الذاتية لمغامر عُماني في القارة السمراء إبان النفوذ العُماني عليها في تلك الفترة والتي تعتبر من أهم الفترات في تاريخ الامبراطورية العُمانية المترامية الأطراف.

حقق «تيبوتيب» شهرة تقترب من الأسطورة التي سارت وسرت خارقة حدود القارات واللغات والثقافات.

توفرت لهذه الشخصية الاسطورية عوامل معينة صنعت رواجها وانتشارها من أهمها العامل التاريخي حيث ان العصر الذي عاشه هذا المغامر هو عصر الكشوفات الجغرافية وتوجيه العقول الى محاولة فهم جغرافية العالم وتاريخه.

أسهم تيبوتيب بشكل فعّال في تذليل الطريق للباحثين والمغامرين وإرشاد المستكشفين الغربيين من أمثال سبيك ولفنجستون وكاميرون وويسمان وستانلي لتلك المناطق المعقدة طبيعة وحياة، تميزت هذه الاسطورة بمؤهلات قيادية أو ما يسمى بالكاريزما، برزت هذه السمة منذ بداية حياته العملية التي بدأت وهو لا يزال صبيا لم يجاوز الثانية عشرة حيث يعتبر كمثال على روح المغامرة والتحدي اللذين يتمتع بهما وذلك لما تعرض له من صراع عنيف دار بينه وبين زعيم زنجي عرف ببطشه وغدره وهو «السامو» الذي كان ذا شخصية لا تؤتمن، ومخادعٌ حيث يغري التجار ببريق العاج ثم ينقض عليهم، إلا أن تيبوتيب دحر غطرسته واستولى على منطقته والمناطق المجاورة له ومهد طرق التجارة في تلك المناطق بعد احتكار السامو لها.

ومنها بدأت الألقاب تطلق على هذا المغامر من أمثال (كينجوجوا) ومعناه الضبع الارقش و(تيبوتيب) وهو محاكاة صوتية لصوت إطلاق البندقية أو لرفّة عينه ولقب أيضاً (مكانجوا نزارا) أي الذي لا يرهب أحداً ربما يخاف المجاعة ولكن بالتأكيد لا يخشى الحرب.

تقدم هذه السيرة شخصية طموحة حفرت طريقها بأظافرها وبدأت من مرحلة الصغر وعاشت حياة مليئة بالأحداث وبتحدي المجهول إلى أن كونت لها نفوذاً جعلت من صاحبها قادراً على التعامل وأحيانا التفاوض مع حكومات عربية وغربية، التي تقدر حجم النفوذ الذي يتمتع به هذا الرجل في داخل البر الإفريقي.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:

Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 24601608 Fax.: 24694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ
خلف العبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٢٤٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٢٤٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٢٤٦٠٠٤٨٣، ٢٤٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.:24604477 Fax.: 24699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 24600483, 24699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
- **المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.**
- **ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.**
- **نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.**
- **المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.**

♦ ♦ ♦

العـــدد الثاني والأربعـون

ابريل ٢٠٠٥م - صفر ١٤٢٦هـ

▶ **الغلاف الأول:** صورة للمصور محمد سالم الوضاحي – سلطنة عُمان **الغلاف الأخير:** «انتظار ما لا يأتي» – صالح الكردي – السويد ◀

محمد المحروقي- عباس يوسف الحداد- منذر عياشي- يحيى بن الوليد- مفيد نجم- صلاح الدين بوجاه- محمد ميلاد- ميثم الجنابي- أحمد محمد الرحبي- يوجين جونسن- طه حسين هاك- وودى آلن- مارشال بريكمان- مها لطفي- بشير البكر- حكيم ميلود- آمال موسى- طلال ديركي- فاطمة الشيدي- يونس الحيول- نبيل منصر- حسن خضر- مؤمن سمير- عامر الرحبي- ليلى السيّد- خلود الفلاح- نجاة علي- باسل كلاوي- جرجس شكري- عاصم السعيدي- هدى الجهوري- حمود الشكيلي- سليمان المعمري- هلال البادي- منذر مصري- محمد عبيدالله- عبدالرحمن مجيد الربيعي- غادة كرمي- أحمد العجمي- إدريس كثير- عزيز الحدادي- السيد حافظ.

نزوى

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية